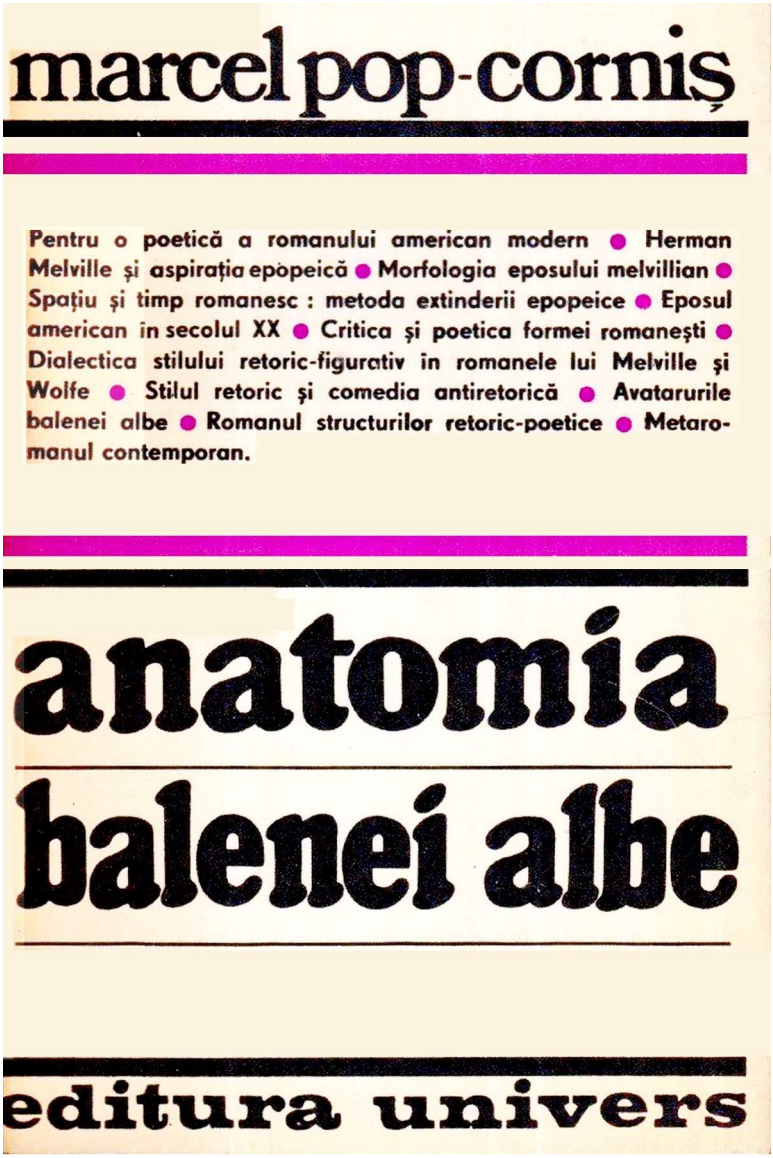
marcel pop-corniș
Pentru o poetică a romanului american modern ● Herman Melville și aspirația epopeică ● Morfologia eposului melvillian ● Spațiu și timp romanesc : metoda extinderii epopeice ● Eposul american in secolul XX ● Critica și poetica formei romanești ● Dialectica stilului retoric-figurativ in romanele lui Melville și Wolfe ● Stilul retoric și comedia antiretorică ● Avatarurile balenei albe ● Romanul structurilor retoric-poetice ● Metaromanul contemporan.
anatomia
balenei albe
editura univers

FIŞIER INCOMPLET, DIN SCAN LIPSESC PAG. 300 – 432.

COPERTA IV

În măsura în care balena albă nu este doar sinecdoca realităţii infinite (indecidabile) ci şi arhetip „gulliverizat” al înghiţirii şi expulzării transformatoare, deci metaforă a textului, putem privi eposul Moby Dick ca un subtil metaroman ce ne divulgă relaţiile naratorului cu lumea şi textul său. Refuzând să fie „anatemizată”, balena melvilliană ne aruncă provocarea de a o citi „prin propriii ei ochelari”, adică ca pe un metadiscurs ce înglobează însme cheia de descifrare a numeroase naraţiuni asemănătoare. Rămâne să recunoaştem aceste naraţiuni şi să le aplicăm un tip superior de comparatism literar ce recurge la opera unui scriitor ca sistem de referinţă sau „grilă” în interpretarea altor opere: în cazul nostru la eposul melvillian, privit ca un posibil prototip al romanului modern (îndeosebi al celui american) ce explorează interstiţiile unei lumi-leviatan.

Născut în 1946 la Arad, Marcel Pop-Corniş a făcut studii liceale şi universitare la Cluj. Doctor în filologie, lector la catedra de limbi şi literaturi germani: e a universităţii din Timişoara. Cronicar literar al revistei „Orizont”, eseist şi traducător, Marcel Pop-Corniş a publicat o serie de studii şi articole asupra romanului modern (român şi anglo-american), contribuţii la o poetică (semiotică) a naraţiunii. A tradus din poezia şi proza americană: J.D. Salinger (1971), Thomas Wolfe (1977), Kurt Vonnegut Jr. (1979). În anul 1976 primeşte Premiul Uniunii scriitorilor din R.S.R. pentru traduceri din literatura română în limbi de circulaţie universală marcel popcorniş anatomia balenei albe

Poetica romanului american epopeic-simbolic editura, univers

1982

Intraţi în balenă… încredinţaii-*vă procesului evolutiv al lumii, încetaţi de-a mai lupta împotrivă-i, străduiţi-vă să-*

l acceptaţi, să-l suportaţi, să-l înregistraţi. Aceasta *pare să fie formula pe care orice scriitor raţional o va adopta în cele din urmă*.

(George Orwell, *Inside the Whale*, 1939)

Acum îmi las sistemul cetologic neterminat, aşa cum a fost lăsată marea catedrală din Colonia, cu macaraua atârnând deasupra turlei neîncheiate. Căci dacă micile construcţii pot fi duse la bun sfârşit de către primii lor arhitecţi, cele mari, cele adevărate, lasă întotdeauna cheia de boltă pe seama posterităţii.

(Herman Melville, Moby *Dick*, 1851)

Argument.

PENTRU O POETICĂ A ROMANULUI AMERICAN MODERN

Cu un secol în urmă englezul Sydney Smith se întreba ironic: „În cele patru colţuri ale lumii, cine citeşte vreo carte americană?" 1 Astăzi întrebarea nu şi-ar mai avea rostul, fireşte, fapt ce dovedeşte distanţa parcursă de literatura americană până la a defini o întreagă epocă literară (ca în excelenta carte a lui Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du Roman Americain*, 1949), ori până la profeticele cuvinte ale lui D.H. Lawrence în anul 1923:

„Două corpusuri de literatură modernă par a fi atins piscul: cel rus şi cel american. Să părăsim, deci, fragmentele mai fragile de opere ale francezilor, ale lui Marinetti sau ale irlandezilor, care au început deja să coboare dincolo de culme. Şi când spun american, nu mă refer la un Sherwood Anderson care e atât de rus în spirit. Mă gândesc la cei vechi, la volumele subţirele ale lui Hawthorne, Poe, Dana, Melville, Whitman. Aceştia mi se par a fi atins culmea, deopotrivă cu mai voluminoşii Tolstoi, Dostoievski ori Cehov" 2.

Principala dificultate nu mai este, aşadar, aceea de a demonstra impactul romanului american, pătrunderea lui în contextul literar al epocii moderne, ci probabil aceea de

a argumenta convingător existenţa unui tip (tipuri) de roman american, eventual al *poeticii* lui, în măsura în care aceasta se deosebeşte sensibil de poetica romanului european („flaubertian", „balzacian", „dickensian" etc.). În discuţie se află însuşi termenul (destul de labil) de „americani smu aplicat romanului lui Melville, Wolfe sau Faulkner, să zicem. Uneori termenul în cauză este identificat (mai ales în critica europeană) cu atribute ca „neorealist", „brutal" („hard-boiled"), „naiv", „picaresc", „popular", şi el reflectă un gust destul de neselectiv sau preferinţa pentru o anume latură senzaţională a romanului american – ea în cazul lui Ci ide care-i citea cu acelaşi interes şi apreciere pe Faulkner şi Dashiell Hammett, ori, mai recent, al unor critici francezi care-l proclamă pe detectivistul Horace McCoy (epigon al lui Hammett) cel mai mare prozator american contemporan. Alteori termenul de „americanism" este respins chiar în critica americană, sub motiv că „nu există un roman american*, numai variante locale ale speciilor europene de proză: un roman american sentimental, un gotic american, un romanţ american istoric etc. Cu siguranţă că nici un singur gen al romanului nu a fost inventat în Statele Unite". Dar tot Leslie A. Fiedler adaugă: „Totuşi particularităţile variantelor noastre par mai interesante şi mai importante decât asemănările cu formele tutelare" 3.

Izolarea acestor particularităţi, sistematizarea şi clasificarea lor, ar putea face obiectul unei cercetări tipologice, tematologice (cum este chiar cartea lui Leslie A. Fiedler) sau retorice având ca ultim scop elaborarea – unei poetici a romanului american modern. Critica americană a făcut unele încercări în acest sens, intrigată şi de eşecul aplicării unor criterii şi instrumente de lucru tradiţionale, a unei poetici de tip „european" (eventual jamesian) în analiza prozei lui Poe, Hawthorne, Melville, Faulkner sau Wolfe. Spre exemplu critica americană de tip tradiţional

(sau, mai recent, cea formalistă) a reproşat adesea romanului lui Melville absenţa formei, a structurii integratoare, a continuităţii romaneşti şi tipologice, a interesului pentru moravuri, pentru studiul de caractere etc. Autorii volumului *Melville. A Collection of Critical Essays* (1962), cu o singură excepţie notabilă (R. P. Blackmur), nu îl consideră pe autorul lui *Moby Dick* romancier, ci un creator (genial, e adevărat) de „romanţuri" (romances). Richard Chase, altfel unul din cei mai avizaţi comentatori ai lui Melville, enumera o listă întreagă de caracteristici cu care ar trebui să fie echipat un romancier veritabil (modelul rămâne Henry James) doar pentru a constata absenţa lor în cazul lui Melville4. Totuşi, chiar un reprezentant al „New Criticism"-ului raţionalist şi formalist din deceniul cinci, Yvor Winters, recunoaşte că numai „dacă mi s-ar permite o definiţie a romanului care să excludă între altele opere ca *Moby Dick*, *Mardi*, *Insulele fermecate* şi scrierile autobiografice ale lui Melville, aş fi înclinat să-l consider pe Henry James cel mai mare romancier de limbă engleză". 5

Concluzie firească: definiţiile generale ale romanului, căutarea unor constante, nu trebuie să ignore realitatea individuală a operelor în cauză. Ele trebuie să rămână pur descriptive şi nu normative, fără drept de veto asupra formelor romaneşti care eventual se abat de la definiţia generală propusă. Mai mult, definiţia romanului trebuie extinsă, nu îngustată, pentru a cuprinde şi asemenea opere ca *Moby Dick*, critica romanului trebuie să-şi reconsidere instrumentele, romanul american defacest tip trebuie judecat după propriile sale legi şi principii de organizare. Concluzie mai recent reactualizată dramatic de tratamentul la care a fost supus – din aceleaşi motive – romanul lui Thomas Wolfe. I s-a imputat acestuia caracterul inform, absenţa unei structuri unitare, energie verbală excesivă, retorism, cantonarea într-un tip de

literatură autobiografică fără organizare interioară şi sfârşit romanesc, subiectivă, adolescentină, etc. Pentru o parte a „noii critici”, Wolfe „a trăit şi a murit ea un scriitor amator” (Caroline Gordon). Nu altfel îl vede Richard Chase pe Melville: „un inspirat amator care, în ciuda darurilor sale naturale (poate cele mai mari cu care a fost înzestrat vreodată un scriitor american) niciodată n-a ajuns la un control romanesc ferm asupra lucrurilor”.7

Confruntarea romanului american cu modelele europene nu trebuie să ducă nici la exclusivism canonizant. la sentimentul inferiorităţii celui dintâi (provincialism cultural), şi nici la supralicitarea „americanismului” acestei literaturi (până în pragul şovinismului cultural). Obiectivul urmărit ar trebui să fie elaborarea unei poetici (în măsura în care ea e recognoscibilă) a romanului american pe baza unui studiu comparativ asupra tuturor nivelelor naraţiunii: adică temelor şi motivelor, formei, structurii şi organizării sale interioare, proceselor semnificării, funcţiilor retoricii (discursului) romanesc. Există deja câteva încercări notabile de definire a romanului american prin comparaţie cu cel european, dar ele nu au în general un caracter sistematic, nu alcătuiesc împreună o poetică, ori dimpotrivă, se ambiţionează să constituie o astfel de poetică cu aplicaţie universală, nerecunoscând în sânul literaturii americane tipuri diferenţiate de naraţiune rămânească, în conflict unele cu altele şi cu teoria „universală” avansată de critic. De asemenea multe definiri de acest fel au un *caracter negativ*, încercând să precizeze ce *nu este* romanul american, nu ceea ce el este.

Aşa, bunăoară, se constată că romanul american nu este (decât incidental) un roman de moravuri. *Pierre* al lui Melville, *Casa celor şapte frontoane* a lui Hawthorne sau *Zgomotul furia* se apropie cu timiditate de această formulă.8 Interesează destul de puţin în *Moby Dick*

identitatea socială a personajelor, comportamentul lor diurn, moravurile diferenţiate pe grupuri sociale (profesionale) – deşi nu lipsesc nici asemenea observaţii –, romanul american este mai degrabă etic, metafizic şi poetic. De unde şi ironia lui Trollope la adresa romancierilor americani: „Pe partea noastră a oceanului, noi ne ocupăm mai mult de fripturi şi bere, decât de vise”. În spatele acestei ironii bănuim o definiţie destul de clară a ceea ce înseamnă romanul în accepţiunea sa clasică, burgheză, adică o povestire despre existenţa diurnă, socială a clasei căreia îi aparţine; nu „legendă”, „epos”, „aventură extraordinară”, ci „istorie fictivă comună”. În cuvintele unuia din primii critici englezi ai romanului, William Hazlitt:

„Găsim aici o imitare atentă a oamenilor şi moravurilor; desluşim însăşi urzeala şi textura societăţii aşa cum este ea în realitate, şi cum o întâlnim atunci când ieşim în lume. Dacă poezia are ceva divin în ea, acesta este mai uman. Ajungem să cunoaştem motivele şi caracterele umanităţii, să extragem noţiunile noastre despre virtute şi viciu din exemple practice, şi să deprindem adevărul despre lume prin intermediul etericului roman”. 9

Aceeaşi definiţie se află şi la originea unor reproşuri implicite sau explicite aduse romanului american de către Leslie A. Fiedler. Respectivul roman ar fi în mare parte mitic, simbolic şi epopeic, deci prea puţin interesat de experienţa socială şi individuală. El este romanul exploratorului alienat de societate, care se refugiază în pustietate din faţa civilizaţiei şi a femeii. Dacă principala diferenţă dintre epopee şi roman este într-adevăr aceea că „în epopee spaţiul cel mai mare e ocupat de război, iar în roman de iubire” (Philippe van Tieghem) 10, atunci proza americană clasică, în general transerotică, interesată de marile conflicte existenţiale, cu apetenţă pentru grandios sau terifiant este mai mult epos decât roman tradiţional.

Leslie A. Fiedler constată şi faptul că această proză camuflează dramaticul existenţei printr-o atitudine duplicitară, patetic-ironică faţă de experienţă, rămânând într-o stare de inocenţă adolescentină, de imaturitate sentimentală prelungită, care o face în egală măsură să se adreseze copiilor şi adulţilor.11 Chiar goticul, elementul terifiant şi faustic (excelent analizate altfel de critic) nu fac din aceste cărţi decât „o literatură terifiantă pentru copii. Noi nu avem scriitori cu adevărat şocanţi ori obsceni. Poe se apropie cel mai mult de acest tip de literatură, un copil care mimează ceea ce Baudelaire avea să trăiască…" 12

Afirmaţia este exagerată, fireşte, dar ea reia într-un fel interesantele observaţii ale lui D.H. Lawrence făcute cu câteva decenii înainte privitor la structura ironică, duplicitară, a romanului american:

„Tot timpul simţi această ruptură *fin* arta şi conştiinţa artistică americană. La suprafaţă e arătoasă ca un tort, şi suavă şi bunătatea întruchipată. Ca Hawthorne cel cu ochii albaştri prea-blânzi, şi Longfellow şi toţi ceilalţi porumbei neprihăniţi… Dar erau şerpi cu toţii. Scrutaţi sensul intim al artei lor şi veţi vedea ce demoni erau. Trebuie să priviţi dincolo de suprafaţa artei americane şi să desluşiţi diabolismul intim al sensului simbolic. Altminteri ea pare doar infantilă" ia.

Lawrence este primul care intuieşte caracteristicile fundamentale ale romanului american. Acesta îi apare ca un *roman al explorării*, nu al asimilării şi „civilizării" (al adaptării sociale), de o mai mare profunzime decât cel european, „dar tocmai de aceea mai îngust şi mai arbitrar, tinzând să decupeze din experienţă fragmente strălucitoare şi spectaculoase în loc de corpuri unitare şi masive".14 De asemenea el îi descoperă caracterul simbolic, parabolic, dar şi amintita duplicitate, o înclinaţie spre tehnicile ambiguităţii, ironiei, subterfugiului semantic, care fac ca o literatură subversivă, contestatară,

să îmbrace aparenţa unor scrieri inocente pentru copii. (Vezi celebrele cuvinte ale lui Melville: „Am scris o carte blestemată – *Moby Dick* – şi totuşi mă simt inocent ca un mieluşel”). Dar ceea ce i se pare lui Leslie A. Fiedler dovada unei cantonări într-o adolescenţă prelungită, o juvenilitate compromiţătoare, Lawrence interpreta cu multă acuitate drept caracteristica de forţă a romanului american, element fundamental al poeticii sale. Să reamintim faptul că toate aceste observaţii vizează romanul american „clasic”, cel al lui Hawthorne, Poe sau Melville, care a generat de altfel o poetică romanescă de tip deosebit.

Remarcabilă este şi previziunea ou care Alexis de Tocqueville fixa cu un secol înaintea lui Lawrence, alte câteva caracteristici ale literaturii americane, la acel moment încă slab reprezentate, obligându-l pe gândi torul francez la un spectaculos efort de anticipaţie. Literatura americană, ni se spune, ca o literatură democratică, va dispreţui forma literară strictă şi canoanele, va fi o literatură a „emoţiilor puternice şi rapide”, „a noului şi neaşteptatului”, a pasiunilor şi ideilor, nu a caracterelor şi moravurilor, într-un stil „fantastic, incoerent, baroc şi liber, aproape întotdeauna vehement şi curajos”, un stil „bombastic”, *retoric* lfi. Mai cu seamă ultima observaţie atrage atenţia cu remarcabilă intuiţie asupra caracterului retoric al prozei americane.

Critica americană mai recentă a preluat multe din aceste observaţii, dezvoltându-le, completându-le, elaborând un corpus destul de exact de caracteristici diferenţiatoare ale romanului american, ce pot fi sistematizate după cum urmează:

1. *romanul american este un roman al contradicţiilor dialectice sau nerezolvate*. El este un roman al paradoxurilor, al opoziţiilor ireconciliabile, al conflictului cu protagonişti şi antagonist! bine polarizaţi (nu fără

oarecare rigiditate maniheeană); un roman al dezordinii, excentricităţii, dislocării. În vreme ce romanul englez a urmat îndeobşte calea de mijloc, „aceea a echilibrului pragmatic, a compoziţiei unificatoare care reuneşte ample nivele ale experienţei într-o unitate morală”, dând impresia „că absoarbe extremele, toate conflictele şi contradicţiile într-o viziune normativă a vieţii”, romanul american a respins soluţia reconcilierii facile, catarsisul, armonia, cantonându-se în „formele radicale ale alienării, contradicţiei şi dezordinii” (Richard Chasele). Singurele încercări de rezolvare ale acestor contradicţii se fac, după părerea aceluiaşi critic, prin recurgerea la melodramă sau idilă (fie ea şi ironică). Romanul american este de asemenea poetic, melodramatic, metafizic, mai apropiat de cel rus şi francez decât de cel englez (cu excepţia unei cărţi – ea însăşi „aberantă” în literatura engleză – *La răscruce de vânturi*; vezi F.R. Leavis, *The Great Tradition*), opus în genere sociocentrismului din romanul englez de moravuri. El este un roman dialectic, în permanentă confruntare euristică cu realitatea (R. W.B. Lewis 17), critic, radical, pluralistic, explorativ (Harry Levinâ8), roman al „structurii excentrice” (Marius Bewley 1U).

2. *Romanul american este duplicitar*, *ironic*. La argumentele lui D.H. Lawrence şi Leslie A. Fiedler, deja amintite, adăugăm şi excelenta caracterizare de mai jos:

„Forma lui reflectă umbra lucrurilor… Ea recunoaşte dramatismul condiţiei umane în parodia moravurilor, explorărilor, a absoluturilor sociale şi religioase. Forma ficţiunii literare… este forma ambiguităţilor. Asemenea ambiguităţi pot fi susţinute numai dacă forma păstrează o anume detaşare. Funcţia formei este aşadar în primul rând aceea de a contura o distanţă, în al doilea rând de a crea nivelele conflictuale ale semnificaţiei, un joc complex al punctelor de vedere. Distanţa estetică în romanul contemporan este o distanţă a ironiei”.

(Ihab Hassan 70)

Romanul american este prin natura sa deci *ironic*, căci el „dramatizează jocul opoziţiilor puternice”, iluzie-rcalitate, realitateaparenţă, etc.; 21 dar şi pentru că forma modernă a romanţului şi eposului (asimilate de romanul american) este, aşa cum vom vedea, ironică. Deschizându-se deopotrivă goticului şi grotescului, romanul american clasic anticipează cu un secol teoria lui Thomas Mann privind natura duplicitară a naraţiunii moderne: „Trăsătura izbitoare a artei moderne este faptul că a încetat să recunoască categoriile de tragic şi comic. Ea vede viaţa ca o tragicomedie având ca rezultat consacrarea grotescului drept cel mai autentic stil* 22.

3. *Romanul american este simbolic, mitopoetic*. Înaintea apariţiei curentului simbolist, romancierii americani au elaborat o teorie a percepţiei mediate şi a reflectării simbolice ce veneau să suplinească insuficienţa gnoseologică a unor formule narative tradiţionale (vezi mai ales Charles Feidelson Jr., *Symbolism and American Literature*, 1969), căutând totodată să reconcilieze contradicţiile experienţei americane. După W.H. Auden, „majoritatea romanelor americane sunt parabole; fundalurile lor, chiar când pretind a fi realiste, sunt fundaluri simbolice pentru o psihomahie atemporală şi atopică (tocmai pentru că e interioară) *1123*. Alexis de Tocqueville crezuse la vremea sa că literatura americană nu va fi niciodată simbolică, căci într-o democraţie „simbolurile par a fi artificii puerile folosite pentru a ascunde ori a escamota adevăruri ce-n chip mai firesc ar trebui dezvăluite”.24 El însă pusese prea mult temei pe formaţia raţionalistă a americanilor, abia ieşiţi din revoluţie, uitând cealaltă moştenire a lor, spiritul puritan, analogic, alegorizant (simbolizant) care transformă romanul secolului XIX într-un roman simbolic experimental.

4. *Romanul american este cel mai adesea un romanţ al explorării*. Romanţul medieval, redescoperit, reabilitat şi modificat de Cooper, Poc, Hawthorne şi Melville, devine principala formă a romanului american ce se străduie să reunifice contradicţiile existenţei, să refacă „circuitul întrerupt al vieţii”, între ideal şi real, misterios şi comun, acţiune şi sentiment (Richard Chase).25 Chiar şi Henry James recurge la el (cu toată fidelitatea sa altminteri faţă de romanul de tip european) mai ales în operele târzii. În fapt diferenţa între romanul european şi romanţul american este definită astfel: *romanul* redă realitatea îndeaproape şi în detalii ample. El oglindeşte grupuri de oameni văzuţi în complexitatea lor temperamentală şi psihică, explicaţi în relaţie cu natura, unul cu altul, ou clasa lor, cu trecutul lor. Caracterul (personajul) este mai important decât acţiunea şi intriga. Fiecare eveniment e plauzibil, impus de necesitatea interioară a romanului. În schimb *romanţul* redă realitatea mai liber, în mai puţine detalii de viaţă. Acţiunea este preferată caracterelor, ea este adesea spectaculoasă, surprinzătoare, imprevizibilă. Caracterele sunt bidimensionale, slab relaţionate între ele, ori motivate de trecut şi apartenenţa lor socială. Ele devin abstracte, simbolice. La fel evenimentele au o plauzibilitate mai mult simbolică şi ideologică, decât realistă. Romanţul tinde spre mitic, alegoric şi simbolic.26

Romanţul american este opus romanţului tradiţional, preluat de prozatorii romantici (Scott, Stevenson, Margaret Mitchell etc.). El refuză evazionismul, sentimentalismul, fantezismul facil al acelor producţii, justificându-şi libertăţile asumate în domeniul motivaţiei personajelor, a veridicităţii şi continuităţii narative, printr-o prospectare de adâncime (metafizică şi etică) a relaţiilor omului cu universul său, precum şi a psihicului abisal, a feţelor umbroase, terifiante ale experienţei. Mai apoi criticii americani recunosc că nu există romanţ în stare

pură, că proza americană oferă genuri hibride, amalgamuri care reunesc trăsături ale romanţului cu cele ale romanului tradiţional, ale eposului simbolic cu proza ironică.27

În forma sa superioară, romanul american ilustrează pregnant „milosul verii: romanţul”, aşa cum este el definit de Northrop Frye în *Anatomia criticii*.28 Aproape toate constatările criticului pot fi aplicate întocmai unui romanţ simbolic (sau epos simbolic) precum *Moby Dick*. Astfel romanţul este descris ca o formă a literaturii mitopoetice „ce se apropie cel mai mult de visul împlinirii dorinţei” (în cazul nostru „visul american”, element motivant al romanului epopei c-simbolic); el are o structură ternară, dialectică (precumpăneşte simbolic cifra trei, lucru perfect demonstrabil şi în *Moby Dick*) şi este caracterizat de un conflict dramatic între un protagonist şi un antagonist puternic reliefaţi. Cel mai caracteristic tip de romanţ este *romanţul expediţiei*, iar „forma completă a romanţului expediţiei este tema uciderii balaurului”, a monstrului marin sau de uscat, a leviatanului. Tipologia, topografia, trama epică a acestui tip de romanţ (inclusiv descrierea celor patru momente ale mitului expediţiei, *agonf patos*, *sparagmos* şi *anagnorisis*), aşa cum sunt ele sistematizate de Northrop Frye, sunt ilustrabile în întregime prin romanul lui Melville. *Mpby Dick* este orientat în jurul unui puternic conflict protagonist-antagonist, în care primul îşi asumă un rol mesianic, salvator, iar cel de al doilea un rol demonic, malefic, obstructiv. Lumea închipuită în roman este o lume leviatanică, eroul Ahab căutând calea de ieşire din pântecul labirintic al monstrului căruia 1 se atribuie ubicuitate şi eternitate. Ahab, pe de altă parte, poate 1 apropiat de arhetipul „regelui pescar”, mai ales a regelui neputincios, mutilat (castrat), angajat într-un ritual dramatic al uciderii exorciste a monstrului şi astfel al eliberării energiilor fertile ale naturii. Cele patru momente

ale mitului expediţiei pot fi recunoscute uşor şi în *Moby Dick*, eroul trocind pe rând printr-o fază a conflictului cu monstrul, a suferinţei şi mutilării (chiar a dispariţiei o vreme din acţiune – momentul denumit „sparagmos”) pentru ca să renască ritualic într-un moment al recunoaşterii („anagnorisis”) şi revelaţiei propriei forţe.

Urmând în continuare descrierea lui Northrop Fryo, se pot identifica şi alte elemente arhetipale de romanţ al expediţiei în *Moby Dick*: existenţa unor personaje pragmatice ce se opun expediţiei (ilustrând tipul „agroikos”) şi cer reîntoarcerea la realitatea diurnă a pescuitului inofensiv de balene. Sau o serie de simboluri care fixează momentele romanţului: potopul, turnul sau insula (simboluri ale „epifaniei” din romanţ, ale locului ultim atins, chiar cu preţul catastrofei finale).

Dar aceleaşi elemente arhetipale de romanţ al expediţiei pot fi studiate ou folos şi în alte cărţi melvilliene, de la *Taipi* şi *Mardi* la *Pierre*, sau în atâtea alte romane americane ale veacului trecut sau ale veacului nostru. Critica americană a definit adeseori romanele lui Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Robert Penn Warren ş.a.m.d., drept romanţuri ale călătoriei iniţiatice sau expediţiei, cu evidente preluări din romanţurile medievale similare (din ciclul arturian, bunăoară, în cazul lui Steinbeck).29 Totuşi romanul american de acest tip nu ilustrează şi ideologia „mitosului verii”; el transcende idealismul adolescentin, romantic, al modelului originar, refuză soluţia apoteotică, salvatoare (triumful eroului) aşa cum este ea proiectată ca vis. Eposul expediţiei se hrăneşte în egală măsură şi din „mitosul toamnei” (tragedia) sau „mitosul iernii” (satira şi ironia). Exploratorii săi distrug pe moment echilibrul universal atrăgând astfel dialectic un moment al *nemesisului*, al restabilirii echilibrului iniţial prin sacrificarea eroului. Ei „cad” tragic, trebuind să recunoască o forţă superioară *hybrisului* lor (legitatea

cauzală) precum şi limitele insurmontabile ale cunoaşterii şi expediţiei idealiste întreprinse de ei. Exploratorul devine astfel mai pregnant un… alazon" (în termenii lui Northrop Frye) adică un impostor care se autoamăgeşte, orbit de hybris, şi amăgeşte o întreagă umanitate căreia îi pretinde să-l urmeze. Când acest proces este dus la ultimele sale consecinţe, exploratorul devine din tragic ironic, ilustrând cel de al patrulea mitos desoris de Northrop Frye. Sau el se transformă în simplu „eiron" (personaj care se autodesconsideră), un anti-erou provenit din demitizarea şi subminarea ironică a exploratorului romantic sau iniţial tragic.

În ultimă instanţă romanul american epopeic-simbolic, de care ne vom ocupa în cele ce urmează, va ilustra pregnant toate cele patru mitosuri ale lui Northrop Frye (din care îşi trage de altfel substanţa), între *romanţ*, *tragedie*, *ironie* şi *comedie* existând numeroase analogii şi tranziţii subtile, ele formând „episoadele unui mit total al expediţiei" în evoluţia sa. 30

Recunoscând, prin urmare, legitimitatea elaborării unei poetici a romanului american modern, vom porni de la următoarele constatări: 1. Romanul american nu trebuie tratat c-a o realitate uniformă, monolitică, cu iluzia elaborării unei teorii poetice care să acopere toate formele sale (tipul de roman epopeic-simbolic studiat de noi, deşi mai reprezentativ pentru literatura americană, va intra în conflict evident cu tipul de roman impersonal, anti-retoric, cinematografic, eliptic, aşa cum e el descris de Claude-Edmonde Magny, de pildă 31; în conflict doar aparent, căci aceiaşi scriitori – Faulkner, Wolfe, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck ilustrează pregnant ambele forme). 2. Este posibilă elaborarea unei poetici a *romanului postromantic* american (Poe, Hawthorne, Melville), eronat socotit uneori romantic, cu o originalitate clară în ceea ce priveşte concepţia despre formă, tipologie, limbaj romanesc, ce

anticipează multe din mutaţiile romanului modern. Acest tip poate fi numit *epopeic-simbolic* (mitopoetic) şi, întrucât el a atins culmea evoluţiei sale în opera lui Melville, *melvillian*. Cercetarea de faţă va avea ca prim obiect descrierea acestui tip de roman, precum şi descoperirea unor principii de organizare internă, a unui model narativ întemeiat mai ales pe funcţiile îndeplinite de retorica figurativă şi simbolizare, reabilitate de Melville şi alţi romancieri pentru a suplini insuficienţa gnoseologică a unor forme tradiţionale, univoce, de naraţiune. Acest model va evidenţia însă, în egală măsură, şi rolul antisimbolismului, altiretorismului, ironiei şi parodiei, procedee ce oferă o contrapondere dialectică, într-un tip de construcţie romanescă *dinamică*, *deschisă*, *dialectică*, re fi cetind caracterul procesual al realităţii şi cunoaşterii. 3. În cazul de faţă nu intenţionăm să stabilim nişte tipuri anistorice de naraţiune, în sensul unor încercări de tipologic contemporană (F. K. Stanzel, Eberhard Lämmer, Roland Barthes) ci, dimpotrivă, să fixăm în timp apariţia modelului melvillian de proză, să identificăm elementele sale, apoi să le recunoaştem în epoci literare ulterioare şi, evident, în forme individuale modificate.

Altfel spus, vom demonstra nu numai influenţa lui Melville asupra prozatorilor americani al secolului XX (mai des remarcată în ultima vreme), el mul eu seamă apropierile între structura acestui roman şi poetici le romanului modern (discursiv-lronic, monumental, mitopoetic şi simbolic, adică romanul lui Proust, Joyce, Faulkner, Conrad, Wolfe, Musll, Thomas Mann, R.P. Warren etc.). Pentru facilitarea demonstraţiei, am ales ca termen de referinţă proza lui Thomas Wolfe, după părerea noastră momentul cel mai semnificativ în evoluţia în acest secol a tipului de roman Identificat de noi ca „melvillianu. Printr-o confruntare a operei celor doi prozatori vom năzui la realizarea atât a unei exegeze comparatiste clasice, cât şi

a unei posibile istorii a evoluţiei celui mai caracteristic tip de roman american, eposul simbolic („marele roman americanM cum a fost numit uneori cam ambiguu). Printr-o confruntare a acestui model de naraţiune cu experienţe romaneşti ale secolului XX, vom încerca să evidenţiem elementele sale funcţionale, conturând o poetică a romanului modern cu aplicabilitate mai largă.

Dar pentru a nu cădea şi noi în utopia teoriei poetice universal valabile, vom mărturisi împreună cu Melville că nimic nu „prejudiciază mai mult adevărul decât insistenţa cu care oamenii încearcă să demonstreze aplicabilitatea universală a unui sentiment sau a unei opinii temporare”.32 Recunoscând în *leviatanul melvillian* forma caracteristică a romanului american, o metaforă a textului ce reflectă o lume-balenă, s-ar putea ca – precum Işmail – să nu izbutim nici noi s-o disecăm mai jos de piele. Dar vom desprinde atunci cu degetul:

…„o substanţă negrăit de subţire şi străvezie, asemănătoare întrucâtva cu cele mai subţiri pojghiţe de clei de peşte, numai că e aproape la fel de moale şi de suplă ca satinul… Posed eu însumi câteva bucăţele uscate, pe care le folosesc ca semne de carte în tratatele mele despre balene. Fiind, precum spuneam, străvezii, au puterea de a mări literele de pe foaia – tipărită; cel puţin aşa mi se pare mie şi, în orice caz, e plăcut să citeşti despre balene prin propriii lor ochelari”.

CMoby *Dick*, II, <p. 65)

Eefuzând să fie „anatemizată”, balena melvilliană ne aruncă provocarea de a o citi „prin propriii ei ochelari”, adică ca pe un *metadiscurs* ce ne divulgă relaţiile naratorului cu lumea şi textul său, înglobând în sine cheia de descifrare a numeroase naraţiuni asemănătoare. Rămâne să recunoaştem aceste naraţiuni şi să le aplicăm un tip superior de comparatism literar ce recurge la opera unui scriitor ca sistem de referinţă sau „grilă” în

interpretarea altor opere: în cazul nostru la eposul melvillian, privit ca prototip posibil al romanului modern (îndeosebi al celui american) ce explorează interstiţiile unei lumi-leviatan.

Partea întâi

EPOSUL AMERICAN DE LA MELVILLE LA THOMAS WOLFE

CAPITOLUL I

EXPERIENŢA AMERICANĂ ŞI TENTAŢIA MARELUI ROMAN EPOPEIC

1. ŞANSELE ROMANULUI ÎN „LUMEA NOUA”.

„Romanul, ca formă literară nouă, a început odată cu republica americană, ca naţiune nouă661. Cu alte cuvinte, romanul american a debutat relativ târziu, abia după Revoluţie (în 1789 William Hill Brown publică primul roman original al acestui continent, *Puterea simpatiei*). Scriitorul american s-a orientat de la bun început cu predilecţie spre roman, ca spre singura formă literară suficient de încăpătoare pentru viziunea lui, destul de accesibilă pentru democratismul său populist. Şi cum această literatură n-a cunoscut mai înainte epopeea sau tragedia clasică (decât din tălmăciri), ea a rămas pentru totdeauna cu nostalgia marelui epos nescris. Nostalgie formulată mereu în termeni hiperbolici, ca în cuvintele unui personaj al lui Longfellow:

„Dorim o literatură naţională pe măsura munţilor şi râurilor noastre... Dorim un epos naţional care să reflecte mărimea ţării noastre... Într-un cuvânt, dorim o literatură naţională sălbatică şi neţesălată, care să cutremure lumea ca o cireadă de bizoni tropotind furtunos prin preerie”.

Cum se vede, *aspiraţia epopeicului* ia uneori forme exaltate, burleşti, fapt remarcat şi de Longfellow, care îşi pune un alt personaj din romanul *Kavanagh* să remarce ironic: „nimeni n-are să devină mare poet doar pentru că locuieşte lângă un munte semeţ”; cu alte cuvinte geografia

unui continent nu poate inspira automat o literatură pe măsură. Dar această aspiraţie constituia un punct important din „declaraţia de independenţă" literară a americanilor. Imediat după Revoluţie s-a formulat cu tot mai multă insistenţă dezideratul întemeierii unei epopei americane, aşa cum au avut la vremea lor Grecia, Roma sau Europa medievală. 0 – asemenea epopee urma să contureze un mare mit al noului continent, în formele specifice acestei civilizaţii, o cosmogonie şi o sociogonie a lui (după modelul *Eneidei*, fireşte, mit al întemeierii civilizaţiei *urbane*). Dar scriitorul american n-a ştiut să se supună disciplinei eposului clasic, ori a făcut-o cu riscul imitaţiei manieriste (poemele lui Longfellow despre indieni nu alcătuiesc o veritabilă sugă indiană, o epopee primitivă, cum Intenţionase autorul lor; ele rămân în cea mai mare parte simple transpuneri ale unor stiluri şi maniere romantice europene). Curând americanii realizează faptul că romanţul, povestirea romanescă amplă, este singura forma pe care o poate lua aspiraţia lor spre epopeic, în sensul precizărilor lui William Gilmore Simms (în prefaţa la romanul *Indianul yemassee*, 1835): „romanţul modern este substitutul pe care oamenii zilelor noastre îl oferă în locul epopeii antice.4 Cu câteva decenii înaintea sa, primul prozator semnificativ al Americii, Charles Brockden Brown, devenise romancier în acest fel, după ce visase mai întâi să devină poet epopeic al lui Columb, Pizzarro şi Cortez.

Noua teorie a *romanţului epopeic* şi-a câştigat repede adepţi, stimulând conştiinţa literară la seară continentală. Aşa a apărut primul val al *regionalismului* (mai târziu continuat de mişcarea „culorii locale" a lui Bret Harţe, Mark Twain, etc.). În prima sa formă regionalismul a constat în tentativa spontană a fiecărei zone geografice de a se afirma ca zonă literară; astfel prin 1825 Noua Anglie era reprezentată în proză de John Neal, Sylvester Judd şi

Daniel Pierce Thompson, New York-ul de James Kirke Paulding, Maryland de John Pendleton Kennedy, Carolina de sud de Simms, Pennsylvania de Robert Montgomery Bird, ş.a. 2 Cu excepţia romancierilor Simms şi Bird, niciunul din cei amintiţi nu merită atenţie deosebită, dar împreună ei trasează o hartă literară continentală, exhaustivă, ca un prim pas spre epopeea naţională visată de toţi. Romanţurile scrise de ei sunt un fel de „chansons de geste" pe zone geografice, alcătuind împreună un epos american mozaicat, şi nu doar prin simpla alăturare fortuită, ci prin comuniunea intimă de teme şi motive. Carl Van Doren recunoaşte astfel *trei mari cicluri* în cadrul acestor romanţuri, după modelul poemelor medievale franceze (care narau „De France, et de Bretagne, et de Rome la grant") şi anume: cel al Revoluţiei, al Colonizării şi al Frontierei. 3 Primul ciclu proiecta în legendă şi mit pe „eroii" independenţei americane, oferea o mare temă epopeică, aceea a războiului – aici motivat etic şi naţional; el reprezenta trecutul imediat. Cel de al doilea ciclu proslăvea întemeierea şi pe eroii ei; el reprezenta trecutul îndepărtat, pentru explorarea căruia trebuiau solicitate şi resursele folclorice locale, legendele şi tradiţiile orale. Al doilea ciclu işp. avea şi el marea temă epopeică, în afara colonizării propriu-zise: războiul cu indienii (cu rolul cruciadelor din poemele medievale europene). Cel de al treilea ciclu, al prezentului, era ciclul frontierei în permanentă mişcare, al expediţiei spre vest, al cuceririi spaţiului, cu alţi eroi epopeici, pionierii, exploratorii unui perpetuu *hinterland*, mai întâi vestul american, apoi oceanele lumii.

Mişcarea regionalistă descoperă astfel cu surprindere bogăţia materialului care se afla la dispoziţia scriitorului american de proză epopeică. Însăşi istoria americană le apărea, în cuvintele unuia din principalei ei cronicari, George Bancroft, „O epopee a libertăţii; o

naraţiune grandioasă eu toate momentele culminante pe care le-ar fi dorit un scriitor: „Înfrângere, evadiare, călătorie, colonizare, războiu, victorie, renaştere ca naţiune americană". 4 Scenariul narativ exista, scriitorul american nu avea decât să-l umple cu detalii de viaţă. Publicind *Partizanul* în 1835, W.S. Simms deschidea în chip firesc un lung ciclu de „Romane ale revoluţiei după modelul romanţurilor cavalereştii şi ale epopeii clasice.

Descoperirea materialului epopeic (şi a posibilităţilor unei mari literaturi, romaneşti) era şi o replică semnificativă la scepticismul cu care majoritatea literaţilor americani priveau (şi aveau să mai privească o vreme) viitorul romanului în această ţară. Washington Irving, bunăoară, deplora într-o scrisoare „mediocritatea generală" a existenţei americane, inaugurând printre primii lungul şir al criticilor unei *America Philisijia*. John Bristed (în *Resursele Statelor Unite*, 1818) chiar socotea romanul o imposibilitate în America democratică: „Nu avem un stoc prea mare de romane indigene, şi niciunul din ele nu e de calitate; instituţiile noastre democratice, care plasează toţi indivizii într-o încremenire politică egalitară, şi difuziunea în linii mari egală a proprietăţii în toată ţara, lasă puţin loc varietăţii sau contrastelor de caracter; şi nici nu prea există orizont pentru roman, întrucât ţara e nouă şi tot ceea ce s-a întâmplat de la prima colonizare până în zilele noastre e prea bine cunoscut tuturor" r\ Un an mai târziu Edward Tyrell Channing, profesor de retorică şi oratorie la Harvard, declara că romanul social şi de moravuri („acela care subordonează fabula observării caracterului naţional, ori a moravurilor, manierelor, prejudecăţilor şi condiţiilor unei anumite clase sociale") era de neconceput în America, întrucât americanii nu aveau moravuri (maniere). Dar nici romanţului nu îi întrevedea un destin mai fericit în ţara sa: dovada cea mai recentă constituind-o popularitatea destul

de precară a contemporanului său Brockden Bmwn. Le lipsea americ anilor conştiinţa tragică, un sentiment al tenebrelor – legate nu doar de morminte, beciuri sau subterane, ci de existenţa morală şi spirituală. 6 Channing subestima, evident, tradiţia puritană (calvină) a americanilor, aceea care avea să-i producă pe Hawthorne şi chiar pe Melville; ori atracţia timpurie a americanilor pentru goticul literar (Ch. Brockden Brown, Poe).

Mai semnificative sunt argumentele critice invocate de acei prozatori americani care, refuzând să îngroaşe rândurile „cosmopoliţilor" defetişti care preferau să rămână epigoni ai unor mode europene (cu J. Russell Lowell începe în 1851 lungul exod1 al scriitorilor americani autoexilaţi spre Europa), se străduiesc să întemeieze romanul american. Ne referim la Cooper şi Hawthorne. Ceva mai târziu, Henry James. Cooper, bunăoară, declarai răspicat în *Noţiunile americanilor* (1831) că ţara sa nu avea „anale pentru istorici, moravuri pentru dramaturg, întâmplări obscure, misterioase, pentru scriitorii de romanţuri". Lista temelor absente era şi mai lungă în mărturisirea lui Hawthorne: „Dacă n-a făcut-o el însuşi, un autor nu-şi poate da seama cât e de greu să scrii un romanţ despre o ţară în care nu există nici umbre, nici mister, nici păcate întunecate şi pline de pitoresc, nimic altceva decât o prosperitate banală, în lumina simplă şi clară a zilei, cum e din fericire cazul cu patria mea dragă", (prefaţa la *Faunul de marmură*, 1960) 7 Afirmaţia conţine evidente exagerări, motivate paradoxal şi de un sentiment patriotic, dar să nu uităm că la acea dată Hawthorne era deja autorul *Literei stacojii* şi a volumului de povestiri *Muşchi de pe un vechi prezbiteriu*, ambele explorând existenţa umbroasă, misterioasă şi gotică a Noii Anglii, un peisaj tenebros ai sufletului în care chiar Melville avea să recunoască „puterea întunericului", acea „idee calvină a depravării înnăscute şi a păcatului originar de care niciun

om cu gândire profundă nu se poate elibera pe deplin”. Mai apoi *Casa celor şapte frontoane* cu blestemul ei străvechi, portretul misterios, galerii interioare obscure, comoară îngropată, şi cu întreaga ei istorie sumbră, puritană, din secolul XVII, putea juca foarte bine rolul unui castel din romanţurile gotice europene. Căci, în cuvintele lui Poe, marele iniţiator al literaturii tenebrelor în Statele Unite, „goticul nu aparţine Germaniei (şi castelelor ei ruinate) ci spiritului”. Afirmaţia putea fi citită şi ca o replică la observaţia anterioară a lui Goethe care îi felicita pe americani că nu au castele în ruină, şi prin urmare motive să scrie o literatură sumbră.

Şi totuşi nu peste mult Henry James va relua mare parte din aceste argumente, adăugând o impresionantă listă de altele noi, toate menite să demonstreze marea dificultate în care se află romanul american (îndeosebi cel de moravuri) într-o ţară cu o existenţă socială şi o cultură precară:

„S-ar putea enumera aici elementele de înaltă civilizaţie, aşa cum există ele în alte ţări, şi care lipsesc din textura vieţii americane, încât ajungi să-ţi pui întrebarea, oare ce-a mai rămas. Căci nu există stat, în sensul european al cuvântului, şi niciun nume naţional specific. Nu există suveran, curte regală, loialitate personală, aristocraţie, biserică, cler, armată, serviciu diplomat –, boiernaşi de ţară, palate, castele, vile, nici vechi conace de ţară, nici case parohiale, nici colibe acoperite cu stuf, nici ruine năpădite de iederă… Nu există literatură, romane, muzee, picturi, societăţi politice, clasă sportivă, un Epsom sau un Ascot! * 8

Cel puţin aceasta era situaţia în vremea lui Hawthorne, care avea motive să se considere handicapat prin comparaţie cu scriitorii englezi sau francezi. Dar nu mult mai târziu Henry James intuieşte faptul că scriitorul american a ştiut de la început să descopere în realitatea sa

materialul literar pentru un mare romanţ. James însuşi inventa astfel o „nouă frontieră* pentru romanul său de moravuri de tip european (el care dispreţuia literatura „frontierei*, a preeriei şi vestului primitiv), situată la graniţa dintre civilizaţia estului şi vestului, în confruntarea dintre moravurile europene şi cele americane, dintre romanul clasic şi romanţul american. Şi mai descoperea „o anume grandoare… şi un efort eroic în tânăra noastră imaginaţie care nu găseşte nimic la îndemână şti care trebuie să-şi inventeze singură propriilte-i tradiţii şi să ridice în prospeţimea aerului nostru matinal – în zvon de ciocane – castelele în care să locuim". (Un *pelerinaj emoţional*).

De fapt fuga de trivialul realităţii americane comune era exagerată, o retragere din real în livresc, într-o suprarealitate estetizantă. Dar să nu uităm că spre sfârşitul secolului W. Dean Howells elabora noua poetică a *romanului realist american*, valorificând tocmai existenţa comună, banală, poetică mai apoi îmbrăţişată de toţi natural işti i de la Dreiser şi Farrell, la Dos Bassos, Wolfe sau Steinbeck. Iar puţin mai târziu W. Carlos Williams îşi va fundamenta poetica eposului american (singurul experiment reuşit în versuri) pe categoriile estetice ale urî! ului, trivialului, sordidului, ale antipoeticului deci.

Criticii Americii Filistine de la Channing la James aveau dreptate în ceea ce priveşte dificultatea scrierii unui roman de tip tradiţional, după formula secolului XVIII sau XIX, dar ignorau faptul că America oferea material suficient *pentru alte forme narative*, pentru un mare epos, un romanţ etic, epopeic şi metafizic. În faţa scriitorilor stătea însă şi o altă dificultate: aceea a creării unei tradiţii literare, a unei limbi literare (le lipseau până şi convenţiile funcţionale ale unei limbi scrise), a unui limbaj romanesc, a formelor şi tehnicilor narative adecvate. Iată de ce toţi marii scriitori americani ai secolului, de la Poe şi

Hawthorne la Melville şi Whitman s-au considerat nişte întemeietori. După publicarea acelei veritabile „declaraţii de independenţă" literară, eseul Cărturarul *american* al lui Emerson (1837), urmat de *Poetul* (1844), încep să prolifereze discuţiile privind necesitatea creării unei noi literaturi, naţionale, şi implicit a unei limbi literare, a unor forme reprezentative de expresie. Primii scriitori ai Americii au fost ou toţi/i nişte exploratori ai spaţiului geografic şi ai continentului limbii.

2. ÎNCEPUTURILE EPOSULUI AMERICAN

Primele romanţuri şi naraţiuni istorice înecau intenţia epopeică într-o pletoră de incidente melodramatice* de personaje episodice rudimentare, într-un stil bombastic, hiperbolizant, totul trăind în zodia improvizaţiei. Epopeicul se întrezărea în grandilocvenţa eroică, în conflictele cu natura, semenii şi cotropitorul englez, concepute după schemele înfruntărilor cavalereşti, în absenţa femeii şi a copiilor, în codul etic al stoicismului şi individualismului titanic.

Cel dintâi care aspiră la viziune continentală, dar se opreşte în marginea preeriei, este James Fenimore Cooper. Imaginaţia sa începe călătoria arhetipală spre vest, părăsind confortul şi convenţiile civilizaţiei sociale, stratificate, explorând realitatea proteică a frontierei (*Pionierii*, 1823), a *Preeriei* (1827) sau chiar a mărilor lumii FPIZ – otiU, 1823). Cooper a oferit literaturii americane *primul erou epopeic* remarcabil, Natty Bumpo, omul frontierei, exploratorul, inocentul primitiv; *primul mit al Americii*, acela al inocenţei, iniţierii şi reîntoarcerii nostalgice la inocenţă (excelent rezumat mai târziu de D.H. Lawrence, cum vom vedea); *forma eposului american modern*, „romanţul într-un ciclu de cinci naraţiuni semnificative ale „vârstei eroice", transformând indivizi simpli, de la marginea lumii, în eroi gnamdioşi de epopee. Cu el începe democratizarea eposului „continuată mai apoi

exemplar de Melville, Twain sau Whitman. William Gilmore Simms şi ceilalţi autori mai obscuri l-ai mişcării regionaliste, au amplificat ciclul istoriei eroice a Americii, inaugurat de Cooper. Simms adoptă postura unui Homer modern, regizându-şi romanţurile istorice după scenariul Iliadei, făcând din eroii Războiului de Independenţă nişte Agamemnoni ai epocii sale.

Dar abia mişcarea transcendentaliştilor avea să teoretizeze cum se cuvine necesitatea unei naraţiuni epopeice în America. La prima întâlnire a grupului, aceştia se întreabă cu indignare de ce „pe acest continent titanic, unde natura e atât de grandioasă, geniul scriitoricesc e atât de timid?" Emerson nu vedea poetul Americii altfel decât ca pe un poet epopeic de talia lui Homer, căci „America este un poem pentru ochii noştri; necuprinsa ei geografie uimeşte imaginaţia şi nu înţelege să aştepte mult apariţia stihurilor* (*Poetul*, 1842). 9 Materialul exista în imediata apropiere a poetului, adesea ignorat de acesta în favoarea unei realităţi imaginate, livreşti: „Băncile şi tarifeie, ziarele şi consfătuirile electorale, metodismul şi unitarianismul sunt lucruri serbede pentru oameni serbezi, dar ele se sprijină pe aceleiaşi temelii miraculoase ca şi cetatea Troiei sau oracolul de la Delfi şi dispar la fel de repede. Cartelele electorale, tribunele politice, cherhanalele, negrii şi indieniji, corăbiile, opoziţiile, furia ticăloşilor şi laşitatea oamenilor cinstiţi, Oregonul şi Texasul, nu au fost cântate încă.10 Catalogul lui Emerson anticipa cataloagele similare ale lui Whitman, Dos Passos sau Thomas Wolfe, scriitorii care au extras şi ei materialul proiecţiei lor epopeice din realitatea proteică a Americii cotidiene (într-un alt eseu, *Cărturanil american*, Emerson nota cu satisfacţie schimbarea de optică a scriitorilor americani: „În locul sublimului şi al frumosului, a fost cercetat şi poetizat ceea ce este umil şi obişnuit... Literatura despre săraci, sentimentele copilului, filosofia

străzii, sensul vieţii casnice – toate acestea sunt subiectele actualităţii noastre”, mai preţioase decât „toate străinătăţile.”) în faţa abundenţei uimitoare a priveliştilor, poetul devine un „ochi transparent”, („eu nu sunt nimic; eu văd totul; curenţii Fiinţei Universale circulă prin mine”), un rapsod al mulţimii şi infinităţii. Emerson pune astfel bazele vizualismului literaturii americane, al unei adevărate şcoli „a vederii”, ce avea să culmineze în secolul nostru cu mişcările imagismului, obiectivismului, naturalismului panoramic, etc. Eposul american avea să beneficieze enorm de pe urma acestei timpurii discipline a vederii panoramice.

Emerson căutase în egală măsură să găsească un personaj arhetipal, definitoriu pentru cultura americană, şi alesese evident exploratorul, eroul „care călătoreşte singur”, ipostaziat diferit, ca geniul, cărturarul american, poetul, vizionarul, rostitorul. Poetul mai cu seamă ca bard (ca în viziunea lui Thoreau, Whitman, Williams, Ginsberg), al cărui vers primitiv, jubilant, rapsodic, ar fi dorit să-l imite. Acest vers ar fi impresionat prin elocinţa lui neîngrădită, ar fi semănat mai degrabă cu proza rapsodică a barzilor celţi de odinioară. Din păcate, însă, Emerson nu a fost niciodată în stare să ofere un model concret al acestor îndemnuri teoretice; ca poet nu a contat mai mult decât un simplu improvizator, adesea epigonic.

În schimb discipolul său, Thoreau, a purces ceva mai departe, imprimând prozei pentru prima dată ritmurile rapsodice şi culoarea amplă, apetitul pentru faptul concret, empiric de viaţă, ce vor caracteriza romanul epopeic american. De timpuriu el admirase propensiunea poeţilor greci antici pentru „imaginile vizibile”, pentru cuvintele care să se adreseze nu doar minţii, ci întregii fiinţe; dar mai ales geniul lui Homer în a transmite sentimentul participărila acţiune: „Dacă solii lui zoresc până şi numai la cortul lui Ahile, noi nu stăm să ne

întrebăm cum au ajuns acolo, ci îi însoţim pas cu pas de-a lungul ţărmului mării clocotitoare.1112 Thoreau anticipează empirismul fundai al marii proze americane de la Melville la Hemingway şi Wolfe, în insistenţa cu care a încercat mereu nu să descrie, ci să creeze senfaţia fizică a realităţii, ori a căutat un contact anteic cu realitatea, o imersiune în ea. (*Walden*, 1854, este aproape în întregime o demonstraţie de virtuozitate în acest sens).

Dar, cu excepţia lui Melville (şi parţial M. Twain), numai Whitman va reuşi în veacul trecut să exprime plenar sentimentul (şi viziunea) epopeică a Americii. Deşi el nu a fost niciodată cu adevărat un scriitor continental (rămânând un poet al estului! urban, oraşul, marea metropolă şi oceanul fiind la el fenotipuri mai importante decât muntele, preeria sau pustiul vestului) Whitman s-a întors, cel puţin în intenţie, cu sufletul spre întinderea apuseană a continentului: „Aceste state tind spre miezul ţării şi spre marea apuseană, şi eu voi face ca ele”. Acesta va deveni gestul arhetipal al scriitorului continental, repetat peste decenii de W. Carlos Williams care prin eroul său din *Paterson* o va lua „spre interior, urmat de al său câine”, pornind în direcţia pe care au păşit toţi exploratorii Americii, de la Columb la Daniel Boone. Whitman s-a vrut unul din aceşti exploratori patriarhi, „rapsodul cântecelor adamice prin noile grădini ale apusului chemând mari oraşe”. Ca şi Emerson care, considerând societatea americană „prea săracă pentru o sinteză”, îşi propusese să elogieze individul încrezător în sine („self-reliant”), Whitman recurge la experienţa sa individuală, dar cu orgoliul (şi în acelaşi timp umilitatea) de a vedea în ea experienţa airhetipală a americanului („Eu sunt Walt Whitman, neîmblânzitul, / Americanul, în mine-i tot universul”). El avansează vertiginos de la persoana întâi la totalitatea cosmică, la conştiinţa continentală, încercând să devoreze necuprinderea Americii, să o găzduiască în

fiinţa sa. Poetul se acordă la ritmurile acestui continent, – asum în d destinul eroic al exploratorului şi peregrinului perpetuu; căci democraţia înseamnă pentru Walt Whitman libertate de mişcare, înseamnă o existenţă proiectată în spaţiu. Eroul epopeic este, în această primă ipostază a sa, un *homo viator*, confruntând spaţiul imens al noului continent, un *spaţiu-leviatan* (de altfel America primelor treisprezece state nordice era adesea reprezentată simbolic printr-un şarpe, avatar al balenei). Whitman s-a visat poetul Americii, mereu în haine de lucru, jubilând în faţa spaţiului nesfârşit (America este „cel mai mare poem pulsând de viaţă"), a imensei energii cinetice a continentului:

„Păşind înainte atunci şi-acum şi pururi Adun şi-arăt mereu mai multe feţe Infinit şi omnigen".

(*Cântec despre mine însumi*)

Dar abia Melville în *Moby Dick* va descoperi şi cealaltă faţă, mai dramatică, a Americii: *leviatanul social*. Lui i se va opujne un nou tip de erou epopeic, exploratorul tragic, idealistul frustrat, cel care va trece de la jubilaţia (misticismul) plenitudinii şi a spaţiului, la viziunea sumbră asupra existenţei şi a experienţei americane. Prin Ahaib romanul american pătrunde pentru întâia dată în pin tecul lumii-balenă.

3. EPOPEE ŞI ROMAN

Parafrazându-l pe Thomas Mann, am putea spune că Melville „este unul din acele cazuri care ne ispitesc să inversăm raportul dintre roman şi epopee, susţinut de estetica didacticistă, şi să considerăm romanul nu ca o formă degenerată a epopeii, ci să vedem în epopee o primă formă primitivă a romanului". Deşi în alocuţiunea sa către studenţii Universităţii Princeton (1939), Thomas Mann se referise de fapt la Tolstoi, el trebuie să se fi gândit şi la exemplul romancierilor americani ai acestui veac ori ai veacului precedent care împreună au pus bazele marelui

epos al acestui continent.

Dar încă înaintea constituirii romianului american, teoreticienii şcolii romantice (mai ales germane) s-au preocupat de găsirea unor forme poetice primordiale (o „Urpoesieu) din care să se fi desprins speciile narative moderne, precum şi de evidenţierea relaţiilor între (în cazul de faţă) epopee şi roman. Astfel pentru Goethe, bunăoară, „romanul este o epopee subiectivă în care) autorul îşi ia libertatea să zugrăvească în felul său universul. Pentru Fr. Schlegel, epopeea era rădăcina oricărei forme poetice; iar pentru Hegel epicul era genţii primordial, incipient, istoria însăşi fiind epică, iar istoria spiritului o epopee absolută. Căci eposul reflecta, după acelaşi autor, „întregul unei lumi în care are loc evenimentul individual”, el fiind caracterizat de o totalitate unitară („einheitsvolle Totalităt):

„În această privinţă, toate epopeile cu adevărat originale ne dau intuiţia unui spirit naţional în viaţa lui morală de familie, în stările publice ale războiului şi ale păcii, în trebuinţele, artele, obiceiurile, interesele lui, ne dau în general o icoană a întregului mod de-a fi al conştiinţei [...] împreună ele ne înfăţişează chiar istoria universală, în viaţă, creaţiile şi faptele ei cele mai frumoase, mai libere şi mai determinate4413.

În centrul epopeii trebuie să se situeze un conflict puternic, de preferinţă „conflictul propriu stării de război”; „întrucât în război e pusă în mişcare întreaga naţiune... totalitatea ca atare este nevoită să răspundă pentru sine”. Pe de altă parte „rotunjimea epopeii”, caracterul ei unitar, rezultă şi din Unitatea şi „totalitatea concepţiei despre lume” pe care o ilustrează, precum şi din modul intim în care materia epică este legată (şi mediată) de un singur personaj:

„Întocmai cum unul este poetul care inventează şi realizează întregul, tot astfel unul trebuie să fie şi individul

de a cărui unică figură se leagă evenimentul şi în raport cu care se desfăşoară şi se încheie [...] O poziţie deosebit de remarcabilă ocupă însă în această privinţă Divina *Comedie a* lui Dante. Anume aici însuşi poetul epic este1 individul unic de a cărui călătorie prin infern., purgator şi paradis se leagă totul, încât creaţiile imaginaţiei sale le poate înfăţişa ca aventuri proprii, motiv pentru care are dreptul să întreţese propriile sale sentimente şi reflexii în lumea obiectivă mai mult decât s-ar cuveni altor poeţi epici". M

Ultima observaţie hegeliană ni se pare a defini cât se poate de exact eposul melvillian, adică un tip de roman epopeic subiectiv, autobiografic, care proiectează experienţa personală în exemplar şi universal, întemeiat pe arhetipul călătoriei explorative şi iniţiatice. Romanul melvillian ar fi astfel mai aproape de ceea ce Wolfgang Kayser numeşte *epopeea de personaj* (ilustrând-o prin *Odiseea*) şi *epopeea spaţială* (*Divina Commedia*): prima este epopeea personajului purtător de lume, cu unele elemente iniţiatice şi formative, a doua este epopeea înşiruirii vertiginoase de întâmplări, personaje, situaţii structurate de ambiţia cuprinderii spaţiale.15 Recunoscând astfel mai multe „forme majore" în cadrul epopeii, tipologia modernă poate argumenta mai convingător înrudirea eposului cu romanul, faptul că mai ales *Odiseea* poate fi citită ca un roman în germene: al unui erou cu destin exemplar, arhetip al exploratorului şi rătăcitorului; al iniţierii şi „reîntoarcerii acasă"; al vieţii conjugale şi aventurilor celor doi soţi despărţiţi în mod dramatic; al experienţelor erotice; chiar al observaţiei sociale şi de moravuri.

Nu trebuie neglijate, firește, nici deosebirile marcate de însăşi evoluţia eposului clasic spre roman; confruntat cu o serie de dificultăţi în epoca modernă (absenţa unor legende şi mituri credibile, destrămarea codului aristocratic al eroului, etc.) eposul se desacralizează şi

democratizează, transformându-se într-un gen literar burghez, ou o poetică specifică. Astfel, se poate accepta în ansamblu că termenul de „epopee” desemnează o povestire despre lumea totală într-un stil elevat, comprehensiv, şi în forma versului, în vreme ce romanul este o povestire despre o lume particulară într-un stil (ton sau punct de vedere) particular şi de către un povestitor personal”. Asemenea disocieri iau uneori forme exagerate, apodictice, ca atunci când se limitează domeniul epopeii la naraţiunea războiului şi a evenimentelor grandioase, eroice, iar romanul la povestirea de dragoste (vezi cum definea epopeea Horaţiu – *res gestare regumque ducumquc et tristia bella* adică „isprăvile regilor şi căpeteniilor şi cruntele războaie” –, Le Moyne, critic francez al secolului XVII e chiar mai explicit: „Romanul trebuie să aibă mai multă dragoste decât lupte, poemul eroic – mai multe lupte decât dragoste1117). Or, cum am văzut, tot Homer, prin *Odiseea*, este acela care oferă scenariul unor foarte romaneşti intrigi erotice, chiar dacă opera sa rămâne o epopee şi nu un „Erotikon” adică un roman din epoca greacă târzie, Ulise interesând în primul rând în ipostaza oşteanului şi a exploratorului reîntors dintr-o expediţie de război şi colonizare, şi mai puţin a părintelui sau soţului fidel.

Alţi comentatori (bunăoară Friedrich Schlegel sau Schelling, ori teoreticienii englezi ai romantismului, Carlyle şi Coleridge) opun irevocabil epopeea romanului, considerânid-o pe prima un gen nobil, impersonal, obiectiv, net superior celui de ai doillea, o lairfcă „ironică, fantastică şi romantică4418. Pentru aceştia noul roman englez de moravuri apărea ca fastidios şi banal, fără nicio relaţie cu eposul clasic; se ignora astfel faptul că romanul de acest tip pornise tocmai de la un dialog fertil (o confruntare polemică) cu eposul clasic pe parcursul căruia acesta îşi putuse elabora noua sa poetică.

Intitulindu-şi primul roman, *Joseph Andrews* (1742), un „epos comic în proză”, Fielding atrăgea atenţia asupra naturii duble, compozite, a acestei opere şi implicit a romanului de tip nou („de care nu-mi amintesc să fi citit în limba noastră”) propus.19 Relaţia cu cele două genuri învecinate era ferm precizată: romanul său nu era simplă *comedie*, „acţiunea lui fiind mai extinsă şi mai cuprinzătoare; conţinând un cerc mult mai larg die incidente şi introducând o mai miame varietate de personaje”. El se deosebea şi de *romanţul* serios... „în ceea ce priveşte personajele, introducând persoane de rang inferior, şi ca atare de moravuri inferioare”. 20 O serie de critici englezi mai consideră şi azi definiţia lui Henry Fielding ca fiind eronată. Romanul nu poate fi un epos, căci „în definitiv eposul este un gen poetic şi oral ce a intrat curând în declin şi care narează de obicei evenimente remarcabile ale unor personalităţi istorice sau legendare angajate într-o întreprindere colectivă şi nu individuală”, niciuna din aceste caracteristici meaparţinând romanului.21 De asemenea ei insistă prea mult asupra caracterului parodic, burlesc al primului roman ia! lui Fielding, ignorând faptul că pe parcursul elaborării cărţii scriitorul şi-a modificat latitudinea avansând de la simpla parodie a romanţurilor cavalereşti şi eposurilor eroice (parodie mai ales stilistică şi tipologică) la om roman veritabil, de moravuri. De altfel definiţia) lui Fielding indică modificările absolut necesare pe care trebuie să le suporte eposul pentru a fi pe gustul contemporanilor: o democratizare a tipologiei, introducerea perspectivei ironice, detaşate, antieroice, a permanentului contrast între realitate şi aparenţă (prin, ridiculizarea „afectăriia ipocriziei), modificări operate, cum vom vedea, şi de Melville.

Fielding a prefigurat prin urmare în germene teoria modernă a romanului prin unificarea *viziunii comice* şi a

celei *eroic-epopeicef* obţinând o viziune de tip superior, cea realistă, patetic-ironică. Analitismul şi eticismul romanului nu venea deloc în contradicţie cu poetica epopeii, cel puţin aşa cum era ea înţeleasă de scriitorii secolului al XVIII-lea care, pe urmele lui René Le Bossu, vedeau în epos un excelent instrument al educaţiei morale, acesta ocupându-se de moravurile şi uzanţele sociale ale unei naţiuni, şi nu de pasiuni.

Teoria modernă a romanului recunoaşte confluenţa acestuia cu epopeea mai ales în ceea ce priveşte ambiţia comună a *totalităţii*. Cum precizează Georg Lukács, „epopeea şi romanul se deosebesc de toate celelalte varietăţi restrânse ale genului epic tocmai prin această idee de totalitate: această deosebire nu e una de ordinul cantităţii, de întindere, ci o deosebire de ordin calitativ, de stil artistic, de formă artistică, care marchează toţi factorii specifici ai reprezentării". 22 Dar tot Lukács, într-o altă lucrare;, evidenţiază şi modul diferit în care se materializează această aspiraţie a totalităţii în epopee şi roman. „Epopeea plăsmuieşte o totalitate de viaţă în sine închisă, romanul caută, plăsmulnd, să se dezvăluie şi să edifice totalitatea ascunsă a vieţii". 23 Epopeea este eroică şi S'upraindividuală, urmărind destinul colectiv, romanul este naraţiunea destinului individual. Dar diferenţele nu sunt atât de pregnante: eposul homeric acordă şi el atenţie destinului individual, în măsura în care îi găseşte o valoare arhetipală (*Odiseea*). În *Divina Comedie*, cum recunoaşte chiar Lukács, „personajele sunt deja individualităţi care se opun lucid şi energic unei realităţi închise în raport cu ele, care, în cursul acestei rezistenţe, devin adevărate personalităţi". 24 Romanul aspiră şi el la monumentalitate, la reprezentarea destinului colectiv, în speciile romanului panoramic, ciclic, frescă, cronică.

Există în schimb alte caracteristici ale romanului epopeic modern care îl diferenţiază net de eposul clasic:

acesta dintâi nu este o totalitate mimetică, în sens aristotelic, ci o totalitate edificată, în funcţie de viziunea scriitorului (vezi citatul lui Lukács). Apoi atât Lukács cât şi Northrop Frye vorbesc despre ironia omniprezentă în naraţiunea modernă. Ironia, *mitosul* literaturii care exploatează nivelul „realist al experienţei", este o modalitate fundamentală de desacralizare a epopeicului (romanţului), cenzurând subiectivitatea reprezentării (şi recunoscând-o în acelaşi timp), introducând o tensiune între denotativ şi conotativ, semn e referent. Analizând *Ulise* şi *Veghea lui Finnegan*, Northrop Frye demonstrează faptul că eposul modern, spre deosebire de eposul romantic (dialectic, apocaliptic), este caracterizat de o viziune ciclică, ironică, subminând autoritatea *eroului*, subordonându-l principiului feminin (Anna Livia Plurabelle sau Molly Bloom par să întinerească şi să se impună în faţa arhetipului masculin, erodat de timp şi experienţele sale). 25

Eposul melvillian este în multe privinţe mai aproape de strategia ironică, duplicitară, a naraţiunii moderne; în el se pot recunoaşte o serie de procedee şi tehnici care au contribuit la desprinderea romanului modern de eposul clasic. El este rezultatul unui ambiţios proiect de cuprindere „enciclopedică" a realităţii americane, de definire a unei civilizaţii care, paradoxal, nu oferea elementele necesare unei mari sinteze sociale. Scriind despre America zilelor sale, sau despre Rusia lui Turgheniev, Henry James nu le găsea pregătite pentru romanul de moravuri (de observaţie socială), ambele fiind încă fluide, provinciale, lipsite de convenţii sau de un sistem ferm de clase. Semnificativ, cam aceleaşi argumente au fost invocate la noi de G. Ibrăileanu şi Pompiliu Constantinescu pentru a explica apariţia întârziată a romanului social românesc. Primul remarca în 1919 absenţa unui roman autohton de factură balzaciană:

„Până acum am avut încercări, uneori izbutite, de roman psihologic şi istoric, dar n-am avut roman „balzacian" pentru că viaţa unei ţări mici, împărţită în caste, unde fiul lua de obicei în societate locul tatălui, pentru că viaţa stagnantă, viaţa de repetiţie n-a fost o condiţie favorabilă pentru apariţia acestui repertoriu de fapte care e romanul social. O altă cauză a fost pur literară: literatura română nu era coaptă pentru acest gen superior". 20

Ceva mai târziu, Pompiliu Constantinescu constata că „romanul nostru epic se zbate între cronică şi satiră, de violenţă subiectivă, perpetuând atitudinea lui Filimon; produs al unui romantism întârziat, când devine „realist" rămâne la statistica mediului şi la reproducerea platitudinilor cotidiene" (*Realism şi construcţie epică în roman*, 1943). 27 Observaţia ni se pare astăzi prea severă; dar dincolo de ea citim dezideratul scrierii unui mare roman românesc, de construcţie *epopeică*, deziderat clar formulat şi de G. Călinescu. Exersându-şi gustul pentru monumental, pentru epica masivă, grandioasă, pentru colosal şi sublim, criticul descoperea aceste elemente în proza scriitorilor săi preferaţi de la Miron Costin la Eminescu, Slavici, Duiliu Zamfirescu, Rebreanu, Hogaş sau Sadoveanu. *Ion* îi apărea ca „epopeea, mai degrabă decât romanul, care consacră pe Rebreanu ca poet epic al omului teluric"; structura eroilor este epopeică, „adică întemeiată pe momente din eternul calendar uman", scriitorul cântând „cu solemnitate condiţiile generale ale vieţii, naşterea, natura, moartea". Proza lui C. Stere devine o „epopee grandioasă a infernului geografic", crescătoriile de porci şi porcarii lui Slavici împrumută „ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense preerii şi cete de bizoni", iar Moldova lui Sadoveanu reaminteşte America virgină a lui Chateaubriand.28

Iată cum aceeaşi aspiraţie spre amploarea epopeică a

însoţit şi întemeierea romanului românesc, ea găsindu-şi teoreticieni şi practicieni de valoare, într-o ţară care, precum America lui Melville, nu a cunoscut prea multe izbânzi în specia epopeii clasice. Romanul românesc nu a contenit să edifice structuri epopeice nici în literatura postbelică, el preluând în cea mai mare parte misiunea exprimării ample, cuprinzătoare, a spiritualităţii noastre.

CAPITOLUL II

HERMAN MELVILLE ŞI ASPIRAŢIA EPOPEICA

1. ÎN CAUT AREA „MARII TEME" r

Disputa dintre cele două atitudini opuse privitoare la destinele literaturii (şi – culturii) americane avea să culmineze la 5 august 1850 cu o veritabilă „ceartă a tradiţionaliştilor cu modernii" în variantă domesticită, autohtonă: la un picnic al celebrităţilor literare ale vremii, grupul de scriitori din New York anunţase euforic căi America era destinată să producă o literatură la fel de grandioasă ca şi munţii, fluviile şi preeriile ei; în vreme ce grupul scepticilor din Boston, trăind intens complexul culturii europene, se mărginise să ironizeze aceste profeţii. Melville însuşi, ispitit de dispută, se alătură celor dintâi, declarând în recenzia sa la volumul *Muşchi de pe un vechi prezbiteriu* (intitulată „Hawthorne şi *Muşchii* săi") că literatura americană era capabilă de a produce talente de talia lui Shakespeare:

„Credeţi-mă, prieteni, că oameni cu aproape nimic mai prejos decât Shakespeare se nasc chiar în zilele noastre pe malurile râului Ohio... Dar marea greşeală pare a fi aceea că până şi acei americani ce-aşteaptă cu nerăbdare apariţia unui geniu literar printre noi, îşi închipuie într-un fel că el va veni costumat în straie de pe vremea reginei Elizabeta... Or geniile sunt ale timpului lor; ele însele fac timpul; şi au culoarea şi înfăţişarea epocii lor". 1

Fidel acestui principiu al progresului în literatură,

Melville vedea deja un asemenea geniu în persoana lui Hawthorne: „Mirosul ţărmurilor voastre şi al cucutei adie în paginile lui; marile voastre preerii sunt în sufletul său; iar de veţi călători spre interiorul naturii lui adânci şi generoase, veţi auzi zvonul îndepărtat al unei Niagare” 2 întreg eseul era astfel un imn exaltat închinat tinereţii adamice a literaturii americane, o declaraţie de independenţă literară care îşi îndemna contemporanii la preţuirea scriitorilor naţionali şi a originalităţii lor, „oricât de obscură şi de urâtă la început*:

„Dacă Shakespeare nu a fost încă egalat, daţi lumii timp şi el fi-va cu siguranţă depăşit într-una din emisferele pământului. Nu se cade să spunem că lumea a îmbătrânit şi încărunţit, ori că şi-a pierdut vigoarea de odinioară datorită căreia poeţii de demult au ajuns la valoarea pe care o preţuim noi astăzi. Lumea e la fel de tânără şi azi, ca atunci când a fost creată; iar această rouă matinală din Vermont e la fel cu rouă ce-a răcorit picioarele lui Adam în paradis. 3

Calea spre marea literatură americană trebuia să treacă prin *epopee*, căci „ai nevoie de mult spaţiu marin pentru a putea rosti adevărul, mai cu seamă atunci când acesta pare a avea înfăţişarea noului, ca în America anului 1482, deşi ea era atunci la fel de bătrână, dacă nu mai bătrână decât Asia”. Atras de la început de marile modele ale eposului clasic, Melville va înţelege că „pentru a scrie o carte viguroasă trebuie să-ţi alegi o *mare temă*. Nicio operă mare şi durabilă nu va putea fi scrisă vreodată despre purice. Afirmaţia de mai sus apare în *Moby Dick*, primul epos modern al Americiu, într-un capitol (Cili, „Balena fosilă*) ce poate fi citit ca un veritabil program al literaturii epopeice. Intenţia mai veche a prozatorului de a scrie despre o *mare temă eroică* (cu puţin înainte, prin 1849, proiectase o naraţiune amplă despre Revoluţia americană – proiect materializat parţial abia în *Israel*

Potter, 1855) se realiza în *Moby Dick* în chipul cel mai firesc, prin introducerea conflictului dramatic al umanităţii de pe vasul „Pequod* cu leviatanul fizic şi simbolic. Căci, „prin însăşi masivitatea ei, balena constituie o temă copioasă, asupra căreia te poţi întinde pe îndelete. Chiar dacă vrei n-ai putea s-o comprimi. De fapt ar avea dreptul să fie tratată exclusiv în cadrul unei cărţi de format *in-folio* imperial" (M. D., II, p. 269).

Naratorul cărţii se arată astfel copleşit de grandoarea protagonistului său, făcând eforturi comic-patetiee de a adapta stilul naraţiunii la subiect, amplificând, hiperbolizând, multiplicând, cu obsesia ultimă a totalităţii:

„Fără voia mea scrisul mi se lăţeşte, că păţind majusculele unui afiş. Daţi-mi o pană de condor! Daţi-mi drept călimară craterul Vezuviului! Ţineţi-mă de braţe, prieteni, căci însuşi efortul de-a aşterne pe hârtie gândurile despre leviatan mă oboseşte şi ameţeşte, prin întinderea şi ambiţia de-a cuprinde totul, vrând parcă să îmbrăţişeze întreaga sferă a ştiinţelor, precum şi toate generaţiile de balene, de oameni şi de mastodonţi, trecute, prezente şi viitoare, cu întreaga panoramă a împărăţiilor ce s-au perindat pe acest glob rotitor prin univers" (M. D., II, p. 270).

Dar confesiunea de mai sus nu e lipsită de o undă de ironie la adresa acelora ce tălmăcesc aspiraţia epopeică în mod superficial, ca o simplă transpunere a *cantităţii* şi *proporţiilor fizice* ale subiectului; o carte nu devine grandioasă prin supradimensionarea monstruoasă a protagonistului ei. Dar balena albă este mai mult decât o hiperbolă, un „mastodont" al lumii, ea este metafora paradigmatică a universului spaţial şi temporal. De aceea credinţa că subiectul balenei albe poate fi epuizat într-un tom, fie el şi „*in-folio* imperial", este o naivă utopie; cum intuise chiar şi naratorul romanului într-un capitol anterior

(XXXI, „Cetologie”) atunci când îşi imaginase în glumă o clasificare a balenelor după principii bibliologice, adică în „balena in-folio, balena in-octavo, balena duodecimo”, etc. Morala era limpede: simplele descrieri exterioare (şi definiri de tipul „Un peşte cu jet şi coadă orizontală”), anatemizările superficiale, nu, epuizează realitatea adâncă a balenei albe, metaforă a lumii cosmice. De altminteri una din temele esenţiale ale cărţii este tocmai încercarea eşuată a lui Işmail (tipic inocent cu înclinaţii pozitiviste şi livreşti) de a diseca şi clasifica universul copleşitor al balenei (o lume în sine); dar, „oricum aş diseca-o, nu voi pătrunde mai aidânc decât sub piele; nu o cunosc şi nu o voi cunoaşte niciodată”. *Privilegiul* de a vorbi despre structura internă a leviatanului, „despre bârnele, grinzile, stâlpii, cosoroabele, căpriorii şi coama acoperişului din care e alcătuită şarpanta” sa, îi aparţine în exclusivitate lui Iona. „De la Iona încoace, puţini vânători de balene au pătruns adânc sub epiderma unei balene adulte*; Işmail va putea în cel mai bun caz să-şi exerseze metoda de disecţie pe „o balenă în miniatură”, sau să mimeze descinderea în pântecul balenei în „boschetul arsacidian” care ascunde scheletul fosilă (vezi cap. CI).

Este meritul lui Işmail, şi al acestei naraţiuni, faptul de a fi întreprins, totuşi, imposibilul: „Clasificarea elementelor constitutive ale unui haos, iată, nici mai mult nici mai puţin, ceea ce încerc să fac aici”. Şi chiar dacă, în cele din urmă, „cartea asta nu-i decât o schiţă – ba chiar schiţa unei schiţe* (M. D., I, p. 224), ea are grandoarea şi eroismul capodoperelor care abordează frontal realitatea. Fragmentarismul deliberat al eposului melvillian reflectă metaforic fragmentarea lumii, „nimic altceva decât episoade*, aşa cum este şi arhipelagul *Mardi*; viermuiala şi şerpuirea infinitelor sale forme de „leviatan” (în sens etimologic).

Dar aparenta eterogenitate (*heterotopie*) a lumii

melvilliene, absenţa unei structuri de suprafaţă care să urmeze principiile tradiţionale ale naraţiunii, a descumpănit adesea cititorul sau critica americană care, chiar şi în anii din urmă, a minimalizat uneori semnificaţia mitopoetică a eposului scris de Melville. Montgomery Belgion, spre exemplu, consideră *Moby Dick* o naraţiune evenimenţială în care nu e necesar să se caute sensuri ascunse, căci „acea teorie după care în realitate *Moby Dick* ar avea o temă cosmică nu rezistă unei analize. Ea e o piedică, şi nicidecum un stimulent, în lectura şi aprecierea cărţii. 5 E.E. Stoll respinge şi el teoria „sensurilor ascunse" şi caracterizează romanul ca o tentativă eşuată de a elabora un epos american pe măsura continentului. 6 O atare atitudine de nereceptivitate era şi mai răspândită în epoca când a fost publicat romanul, fireşte. O serie de recenzenţi au căutat cu obstinaţie în noua carte semnele literaturii antrenante, de aventuri, din cărţile anterioare, deplângând faptul că un scriitor „născut să creeze cu fantezia liberă, nu să anatemizeze, născut să vadă, nu să aştearnă speculaţii filosofice", începuse să-şi pervertească geniul său natural. Ei elogiau în continuare pe prozatorul naiv şi spontan (cel puţin în aparenţă) din *Taipi* şi Omoo, refuzând contrariaţi opera sa de întemeietor al noii proze americane simbolice. La moartea lui Melville, o gazetă new-yorkeză (*The Tribune*) îi rezuma astfel cariera: „*Taipi* a fost cea mai bună operă a sa, deşi autorul ei a mai scris de atunci un număr de povestiri1; publicate mai mult pentru, un grup restrâns de cititori, decât pentru publicul larg".8 Nu ne mirăm, aşadar, că Melville exclamase chiar în timp celucra la eposul *Moby Dick*: „Deşi am elaborat Scriptura acestei ţări, sunt condamnat să mor în şanţ" 9.

O afirmaţie care, totuşi, poate părea exagerată. Căci, pe de altă parte, nu au lipsit nici recenzenţii care i-au descoperit de la bun început intenţiile. Pentru autorul recenziei din *Daily Tribune* (22 nov. 1851), probabil Horace

Greeley, un cunoscut publicist, *Moby Dick* era o veritabilă „Baleniadă”, sau o epopee „a acelui antic Leviatan*; un alt comentator din *National Intelligence* (dec. 1851) numea romanul „un epos în proză al pescuitului de balene”, remarcându-i o serie întreagă de calităţi printre care forţa de evocare realistă, pregnanţa shakespeariană a personajelor sau adecvarea stilului.10 În ultimii ani ai secolului, un recenzent rămas anonim din *The Critic* descria retrospectiv romanul ca o mare epopee marină şi îl compara cu operele lui Hugo: „Poezia nebănuită ce adastă în viaţa pescarilor de balene din Nantucket la mijlocul veacului a beneficiat de o tratare epopeică o dată pentru totdeauna, iar rezultatul este o admirabilă Odisee a aventurilor pe mări calde şi îngheţate”. Se mai elogiază în carte intensitatea poetică whitmaniană, evocatoare şi a celebrei balade a lui Coleridge, grandoarea homerică, stilul „extraordinar, care prin creaţia de cuvinte şi întorsături ale vechilor vocabule poate fi comparat doar cu traducerile lui Chapman din Homer”. *

Critica acestui veac (începând cu spectaculoasa „redescoperire” a prozatorului în anii 1920) va demonstra cu argumente noi şi pertinente semnificaţia referenţială a operei lui Melville. Leonard Woolf, (1923), spre exemplu, ne sugerează o interesantă paralelă între *Moby Dick* şi *Ulisele* lui Joyce, ambele cărţi excentrice, transformând vicii de construcţie, structură şi stil (cel puţin aşa îi apăreau ele comentatorului, sau unor critici formaliştii ai epocii) în puncte de rezistenţă. „Nu ştiu exact ce vor să însemne căpitanul Ahab şi Yillah, dar în ambele cazuri naraţiunea mi se pare a se ridica la un moment dat la un nivel al grandorii fantastice şi poeziei în care îşi găsesc locul până şi intolerabilele flecăreli retorice.12 D.H. Lawrence (1923) exprimă plastic câteva intuiţii fundamentale privind sensul simbolic al eposului meivillian. *Moby Dick* îi apare ca o „carte grandioasă”

despre America: cu individualismul ei distructiv, autoanihilant (căpitanul Ahab), industria ei hiperdezvoltată (pescuitul de balene), spiritul ei de aventură şi expansiune. Este o carte despre *Pequod*, vasul multinational, paradigmatic, „vas al spiritului american* confruntând balena albă „cea mai adâncă conştiinţă de sânge a rasei albe*, vânată perpetuu de „fanatismul maniac al conştiinţei naţionale a rasei noastre" 13 (spectaculoasă tălmăcire psihanalitică a conflictului arhetipal din miezul naraţiunii).

Apoi Lewis Mumford (1929) defineşte întâia dată *Moby Dick* ca un *epos poetic* în care proza se supune disciplinei ritmice a versului şi unei articulaţii *polifonice* („simfonice*). Totul se subordonează mitului central, fiecare episod, element component se integrează funcţional în economia simfonică („wagneriană") a cărţii, în această supremă sinteză ideatică şi stilistică:

(„Operele lui Poe şi Hawthorne) ca şi majoritatea celorlalte scrieri, sunt melodice: un singur instrument e suficient pentru a purta întreaga temă; în vreme ce *Moby Dick* e o simfonie; fiecare resursă a limbii sau a gândirii, imaginaţie, descripţie, filosofie, istorie naturală, dramă, ritmuri frânte, vers alb, imagism, simbol, sunt folosite pentru a susţine şi dezvolta marea temă. *Ut*

Critica mai nouă continuă aceste observaţii fundamentale ale lui Lewis Mumford, descompunând mecanismele constitutive ale eposului melvillian, elementele structurii şi ale retoricii sale. Yvor Winters (1947), spre exemplu, discută *Moby Dick* nu atât ca roman, cât ca epos poetic, înrudit spiritual cu opera miltoniană sau shakespeariană, în care expresia (mecanismul poetic) este elementul esenţial. De asemenea ca *epos tragic* (nu un *epos eroic*), condiţionat de spiritul calvin, gotic al epocii la care a fost scris. În fine, ca *epos american* caracteristic, care sintetizează trăsăturile fundamentale ale temperamentului naţional: înclinaţia spre aventură şi

explorare, spiritul pragmatic, atitudinea eroică în confruntarea cu realitatea 15 Richard Chase, pe de altă parte, analizează în mai multe rânduri structura *romanţului epopeic melvillian*, specie hibridă la care participă elemente de roman tradiţional, de romanţ, dramă shakespeariană, epos homeric şi miltonian, alegorie, ş.a.m.d.. Ca epos al vânătorii de balene, *Moby Dick* urmează convenţiile genului: celebrarea individualităţilor eroice ale unei culturi precum şi caracteristicile acelei culturi (obiceiurile, tehnicile, ocupaţiile, idealurile care o definesc). Eroii săi sunt vânătorii, exploratorii americani ai veacului trecut; tehnicile la care recurg nu sunt nici marţiale (ca în *Iliada*), nici politice sau morale (ca în *Eneida*), ci în primul rând pragmatice, de cucerire şi domesticire a naturii". Am putea aminti apoi (fără pretenţia de a epuiza bibliografia critică bogată azi pe această temă), cărţile lui James Baird (*Ishmael*, 1956) şi H. Bruce Franklin (*The Wake of Gods*. *Melville's Mythology* – *Urmele zeilor*. *Mitologia lui Herman Melville*, 1963) care dezvăluie amploarea sintezei mitologice realizate de scriitor în eposurile sale, fructificând atât arhetipurile culturilor primitive, cât şi cele ale culturilor clasice; ori studiile lui Merlin Bowen (*The Long Encounter*. *Self and Experience in the Writings of Herman Melville* – *Eroica confruntare*. *Individ şi experienţă în scrierile lui H. Melville*, 1963) şi Charles Olteon (*Call Me Ishmael* – *Ziceţi-mi Ishmael*, 1967), prima o clasificare şi idescriere detaliată a tipologiei melvilliene, cea de a doua o profundă (deşi concentrată) analiză a motivelor fundamentale în eposul melvillian: spaţiul american şi spaţiul lumii, confruntarea vindicativă cu monstrul cosmic, tragismul shakespearian al eroilor.

2. INTRAREA ÎN LEVIATAN

În capitolul CI („Un boschet arsacidian") descoperim următoarea metaforă a naraţiunii şi a relaţiei ei cu lumea

sau „interpretanţii”:

„Dar… suveica aleargă, motivele zboară pe urzeală, covorul se desfăşoară Ta nesfârşit, ca apa unui pârâu. Divinul ţesător ţese, făcând atâta gălăgie la războiul lui de ţesut, încât nu mai poate auzi glas omenesc; iar noi, cei care ne uităm la război, suntem la rândul nostru asurziţi de zumzetul lui; doar când ne depărtăm de el auzim miile de glasuri pe care le acoperă” (M. D., II, p. 263).

Asurzit de proximitatea războiului de ţesut al lumii, exploratorul melvillian va găsi cu greu intrarea în templul-balenă, „giganticul schelet alb şi adorat (ce zăcea) – ca un colos leneş – în mijlocul războiului de ţesut al acelei verzi şi neobosite păduri arsacidiene”. La rândul său, interpretul operei melvilliene va avea nevoie de o distanţare în timp, de o perspectivă evaluatoare care să estompeze „larma” superficiilor, şi să-i desluşească *scheletul* operei, intrarea în leviatan. Semnificativ, atât descinderea scriitorului în labirintul lumii, accederea sa la centrul de semnificaţie, cât şi intrarea interpretului în labirintul operei melvilliene, s-a produs cu întârziere.

În cazul lui Melville, întârziereas-a datorat deopotrivă unor factori subiectivi şi obiectivi: ne receptivitatea publicului (şi a criticii) faţă de operele „dificile”, simbolice; stadiul precar al romanului şi poeticii sale în epocă; ispita compromisului şi a concesiei faţă de gustul public. Cititorul american al veacului XIX, suprasaturat de literatura eroică, exacerbat romantică, preferă în general ficţiunea deghizată în real, tipul de cărţi publicate mai ales în seria „Bibliotecii domestice şi coloniale” a lui Murray (unde au apărut şi primele două romanţuri ale lui Melville, nu însă şi *Mardi*, „romanţul fictiv”). De asemenea el respingea inovaţia, experimentul, părăsirea convenţiilor confortabile. Melville a suportat cu greu această presiune, considerându-se un scriitor blestemat să ţină seama de gustul public, să facă concesii mai târziu regretate.

Concesiile sale au constat atât în eliminarea unor pasaje din ediţiile ulterioare, pentru a concilia anumite categorii de cititori; cât şi în amânarea repetată a proiectelor privind scrierea unor „povestiri eroico-ontologice", ori a capitolelor simbolice din interiorul unor romanţuri, pentru a nu-şi contraria editorii şi publicul. Un motiv în plus pentru aceste amânări era şi presiunea financiară pe care Melville a resimţit-o întotdeauna dureros: „Dolarii mă blestemă; şi diavolul maliţios rânjeşte pururi la mine, ţinând uşa întredeschisă... Ceea ce mă simt mai îmboldit să scriu, aceea e prohibit şi nu-mi aduce niciun câştig. Dar nici să scriu în întregime în celălalt *fel* nu pot. Aşa că rezultatul e un ghiveci, şi toate cărţile mele sunt nişte cârpăceli" (scrisoare către Hawthorne, 1 iunie 1851). 17

Dar în afara acestor tribulaţii de ordin financiar sau publicistic, Melville resimţise de la bun început alienarea arhetipală a scriitorului în America, ţară cu o cultură firavă, filistină; mai ales a scriitorului care îndrăznea să rostească adevărul: „Încearcă numai să-ţi câştigi existenţa din adevăr – şi-ai s-ajungi cerşetor l-ai bucătăriile filantropice.6618 Sau: „Îţi vine să înnebuneşti la gândul, adevărat supliciu, că un scriitor nu-şi poate deschide niciodată sufletul în faţa cititorilor". Cu un spirit critic excesiv, Melville îşi va repudia mai târziu unele cărţi pentru graba cu care au fost scrise, dar mai ales pentru spiritul lor concesiv, amânând1 intenţia* epopeic-simbolică. Antologică în acest sens este scrisoarea către socrul său Lemuel Shaw (6 oct. 1849):

„Pentru *Redburn* nu mă aştept la o primire deosebită. Va fi poate considerată o carte destul de antrenantă – ori, dimpotrivă, o carte plicticoasă. Cât despre cealaltă carte (*Jacheta albă*) ea va fi cu siguranţă atacată în anumite cercuri. Dar n-am să obţin prin aceste cărţi reputaţia care să-mi convină. Ele au fost două corvezi, scrise pentru bani – fiind silit să fac asta, cum alţii sunt siliţi să taie lemne. Şi

în vreme ce a trebuit să mă abţin să scriu cartea pe care o doresc... în ceea ce mă priveşte, şi independent de buzunarul meu, dorinţa mea fierbinte e să scriu tocmai acele cărţi care se zice că n-au succes" 19.

Lăsând la o parte atitudinea mult prea severă faţă de *Redburn* şi *Jacheta albă*, recunoaştem aici intenţia mai veche a scriitorului de a elabora, împotriva convenţiilor, gustului şi tradiţiilor epocii sale, un roman de factură deosebită, novator, a cărui necesitate o simte aproape ca pe o fatalitate, decretată atât de o instanţă exterioară, cât şi de una interioară: „Voi scrie asemenea cărţi care au fost orânduite de Marele Editor cu veacuri înainte de a tipări „Lumea" – vreau să zic planeta noastră", (scrisoare către Evert Duyckinck, 14 dec. 1849).

Din acţiunea acestor forţe contradictorii a rezultat o carieră literară destul de accidentată şi paradoxală, nelipsită totuşi, în mod surprinzător, de o anumită coerenţă interioară, de o continuitate a temelor, motivelor, structurilor, intenţiilor epopeice şi simbolice, ceea ce impune ca ultima sa carte, *Billy Budd*, bunăoară, să fie citită în relaţie cu întreaga literatură melvilliană anterioară, ca un corolar al ei. Evoluţia operei lui Melville ar putea fi rezumată în următorul tablou sinoptic:

1. Primele naraţiuni melvilliene (*Taipi*, *Omoo*, apoi *Redburn* şi *Jacheta albă*) sunt pregnant autobiografice, picareşti, documentare, oscilând între realism şi romanţ, scriitorul transcriind în ele, aparent fidel, aventurile expediţiilor sale marine. *Taipi*, de pildă, e descrisă de Duyckinck, ca o „imagine pitorească a insulelor Marchize" o „carte sprinţară şi amuzantă, dar nu prea filosofică, poate". 20 Mai ales primele două povestiri sunt caracterizate de un ton confesiv, jubilant, de un umor robust şi o bună dispoziţie narativă ce vine din plăcerea de a povesti fără inhibiţii. Documentarul autobiografic constituie structura lor narativă (la fel ca şi în *Mardi*,

Moby Dick, *Pierre*, dar aici numai structura superficială, nu şi aceea de adâncime), dar realismul jurnalier e depăşit de scriitor prin inserţia livrescă (critica din ultima vreme a evidenţiat rolul hotărâtor pe care l-au avut lecturile lui Melville în „reconstituirea documentară" din aceste cărţi) cât şi prin prelucrarea retoric-simbolică a materialului. Intenţia epopeic-simbolică se vădeşte deja în *Taipi* prin introducerea temei explorării, a căutării simbolice, prin insinuarea treptată a tonului dramatic şi a suspensului metafizic ce rezultă din însăşi explorarea eroilor. Cum remarcă Jean Jacques Mayoux, „canibalii sunt primul Leviatan al lui Melville" 21, prima ridicare la valoare simbolic-arhetipală a unei aventuri individuale, cvasi-autobiografice: căutarea văii taipiene, adică a vârstei de aur a omenirii, a primitivismului salvator, cu toate riscurile ce decurg din această tentaţie a regresiunii la starea edenică.

2. Ou *Mardi* (1849) se produce prima răsturnare spectaculoasă în opera lui Melville, dinspre naraţiunea autobiografică, „reală", spre ficţiunea alegorică şi simbolică, de la aventura exterioară la aventura interioară (călătoria filosofică, epistemologică prin arhipelagul „Mardi", metaforă a lumii, dar şi a culturii umane). Cartea a fost concepută iniţial ca o a treia naraţiune a aventurilor marine autobiografice, dar ea a suferit modificări esenţiale pe parcurs, astfel că în versiunea finală există – după unii critici – trei cărţi suprapuse: naraţiunea aventurilor lui Taţi şi Jarl, romanţul erotic din partea mediană şi călătoria filosofică (alegoric-satirică) prin arhipelagul Mardi în a doua parte a cărţii, 22

Modificarea de formulă a fost precipitată de discuţiile (iritante pentru scriitor) în jurul autenticităţii primelor două naraţiuni ale sale. Cum îi scrie el editorului John Murray (25 martie 1848), „lucrarea pe care o voi publica în continuare va fi de-a dreptul un „romanţ al aventurii în

Polinezia”… Adevărul e că repetatele imputări cum că aş fi un scriitor de romanţuri (adică de opere fictive, n.n.) deghizat, mi-na incitat hotărârea de-a dovedi celor interesaţi că un adevărat romanţ al meu nu va arăta ca Taipi *sau* Omoo, *ci* va fi făcut din cu totul altă materie”.

Dar motivul mai profund era altul: „De mult mă gândeam că Polinezia oferea material poetic bogat ce n-a fost încă niciodată folosit în opere imaginare; iar pentru a-l pune în evidenţă, era nevoie de jocul liber al imaginaţiei îngăduit numai scriitorului de romanţuri sau poetului” 23. Melville, scriitorul conştient deja de arta sa, făcea astfel o primă profesiune de credinţă, explicând că recursese la romanţul poetic ca forma cea mai adecvată a intenţiilor sale. Interesantă este şi mărturisirea că proiectul scrierii unui astfel de romanţ era mult mai vechi, mereu amânat (cu excepţia unor „schiţe ocazionale”). Melville nu pomeneşte în schimb aici nimic despre rolul semnificativ pe care l-au avut lecturile sale (mai ales descoperirea lui Hawthorne, Shakespeare şi Dante, Milton, Coleridge şi „metafizicii” secolului XVII) în reorientarea romanului *Mardi* (sau mai târziu a lui *Moby Dick*), deşi o va face indirect, în chiar textul romanului, într-un capitol de poetică cum este cap. EXIX, „Vise”.

Mardi amplifică şi extinde tema călătoriei explorative – temă epopeică fundamentală după Northrop Frye („the quest of the hero”) 24, care devine aici în mare parte temă structurantă. Arhipelagul Mardi este şi prima tentativă de a găsi o metaforă unificatoare pentru viziunea despre lume a scriitorului, ultima parte a romanţului fiind evident un comentariu alegoric asupra istoriei americane şi europene în secolul XIX. Viziunea melviuiană este acum mai gravă, sceptică, renunţând la exuberanţa şi jovialitatea primelor cărţi. Cartea aspiră la cuprindere epopeică, enciclopedică, dar îi lipseşte încă o „mare temă” unificatoare, deşi scriitorul o intuieşte la un moment dat, pe la începutul

romanţului: „Creaturile lui Dumnezeu luptându-se, dinte pentru dinte, la mii de mile depărtare de ţărm şi cu orizontul amplu drept câmp de bătălie, nu e un subiect nedemn de o capodoperă”.

Mardi rămâne astfel o carte de tranziţie, structural încă nesigură, confuză, discursivă, dar absolut necesară în pregătirea marelui epos *Moby Dick*.

3. Primirea nefavorabilă, chiar ostilă, a acestui romanţ (un recenzent îl sfătuieşte „să se întoarcă la naraţiunea transparentă a propriilor aventuri, la proza pură şi plină de fantezie pe care-o mânuieşte cu o uşurinţă atât de graţioasă; atunci va fi pretutindeni salutat ca unul din cei mai fermecători scriitori americani.”) 25 îl contrariază pe Melville în aşa măsură încât renunţă, pe moment, la marile sale planuri epice, revenind la o „naraţiune simplă, directă, amuzantă, fără metafizică, fără tablouri cosmice, doar prăjituri şi bere”. 28 Este vorba de cele două romane cronică, *Red burn* (1849) şi *Jacheta albă* (1850) care însă nu reprezintă momente de regres (cum prea sever le judecă autorul lor) ci etapele unei evoluţii lente în spirală. Deşi aparent mai aproape de primele naraţiuni autobiografice, ele redescoperă o vină realistă mai adâncă (influenţate şi de lectura cărţii lui Richard Dana, *Doi ani în faţa catargului*, 1840) şi o viziune socială mai amplă, mai critică. Nici caracterul lor autobiografic nu este precumpănitor, aşa cum s-a crezut. Cele două naraţiuni sunt în mod evident *autobiografii selective* şi *prelucrate* simbolic. Ele reprezintă o evoluţie importantă spre cuprinderea panoramică (de cronică) a realităţilor americane, spre un simbolism de factură mai generală, mai dramatică (simbolismul social în locul celui erotic, vag – speculativ din *Mardi*), spre o viziune sumbră ce nu mai poate ignora răul social şi metafizic. *Jacheta albă* descoperă şi principala metaforă a eposului melvillian de mai târzi-u (principalul principiu structurant al naraţiunii)

şi anume motivul *lumii ca vas* (a se vedea şi subtitlul „Lumea pe un vas de război<6 ce devine, prin extensie, „lumea ca un vas de război”). Tot atunci ambele naraţiuni se structurează pe tiparul unor *romane ale iniţierii* (Bildungsromane) sau *romane ale descoperirii*, cum parţial este şi *Moby Dick*.

4. Odată descoperite posibilităţile structurării naraţiunilor sale în jurul unor cuprinzătoare motive-metaforă (cum este cel al vasului, „o lume în călătoria ei în afară” – motiv central şi în *Moby Dick*, *Billy Budd*, *Benito Cereno*, *Şarlatanul*) Melville a putut” trece la elaborarea eposului american propriu-zis. El a introdus în roman şi motivul balenei albe ca o *lume-leviatan*, explorat la rându-i de *vasul-ca-lume*, cele două metafore fiind deopotrivă instrumentele structurării şi integrării simbolice a naraţiunii. Ele circumscriu tema fundamentală a eposului melvillian, aceea a *călătoriei iniţiatice* şi *explorative*. *Moby Dick* (1851) este în primul rând o originală epopee americană în care mitul suprem este acela al spaţiului, al „frontierei” (atât continentale, cât şi marine – cele trei oceane ale lumii fiind văzute ca o extensie a preeriei americane) pe care pionierii (exploratorii) melvillieni încearcă dramatic să îl cucerească. Dar şi o epopee a cunoaşterii, căci marea devine simbol al realităţii infinite, nedeterminate, aliată intimă cu gândirea umană, iar călătoria condiţie universală a existenţei, însuşi procesul cunoaşterii. În fine, în măsura în care balena albă serveşte ca metaforă a scrierii înseşi, *Moby Dick* este şi o amplă explorare a spaţiului literaturii, o enciclopedie a relaţiilor scriitorului ou lumea şi textul său.

Moby Dick îşi alege o temă perfect adecvată unui epos: aceea a căutării argonautice (explorării) balenei-lume, combinată cu tema conflictului eroic cu forţele distructive ale universului. Din prima temă rezultă democratismul epopeii lui Melville, căci argonauţii săi sunt

umili marinari din Nantucket, pescuitori de balene în veacul de aur al pescuitului. Cea de a dona temă conferă eposului grandoare tragică şi universalitate mitopo etică, căci conflictul titanic dintre balenă şi Ahab este conflictul arhetipal dintre eroul umanităţii şi dragon (haos, Typhon, leviatan, crocodil). Mai mult epopee deci de cât roman (prin amploarea subiectului şi a temei, atmosfera marţială şi sinteza cuprinzătoare a elementelor legendare, indigene, cu mituri universale, primitive s-au culte), romanţ eroic, operă hibrid, enciclopedie, *Moby Dick* oferă, în cuvintele lui Harry Slochower, „primul mit american semnificativ, explorând motivele centrale ale creaţiei şi căutării argonautice.27 Ea este o operă monumentală, de sine stătătoare în literatura americană, un univers absolut „rotund şi închis", „o totalitate de viaţă în sine închisă" (cum defineşte Georg Lukács universul epopeic) 28 şi în care se pătrunde prin decretul magic rostit de protagonist la început: „Numiţi-mă Işmail" – şi naraţiunea poate să se nască.

5. *Moby Dick* ocupă o poziţie centrală în opera melvilliană, niciodată egalată de cărţile ce-o preced sau o urmează, dar completată şi explicată de ele. Teoria declinului rapid «al scrisului lui Melville după 1852 (ajungând până la idei absurde precum acelea acreditate de unii contemporani, ori mai târziu de Mumford, după care *Pierre* sau *Şarlatanul* ar fi produsele unei nefericite epoci de tulburare a raţiunii) este fireşte nefondată. Critica mai recentă a demonstrat valoarea înaltă a acestor cărţi de maturitate, mai ales *Şarlatanul* şi *Billy Budd* care, împreună cu prozele scurte ale lui Melville, au constituit obiectul unor adevărate culturi ale redescoperirii în ultimii ani. Semnificativ este faptul că intenţia epopeică nu este părăsită, Melville neconsiderând-o încă epuizată:

„Doamne, oare când ne vom opri din creşterea noastră? Atâta vreme cât mai rămâne ceva de făcut, nu am

făcut nimic. Aşa că să adăugăm şi *Moby Dick* la binecuvântarea noastră, şi să pornim mai departe. Leviatanul nu e cel mai mare peşte; am auzit de Kraken”.

(Scrisoare către Hawthorne, nov. 1851) 29

Pierre, sau ambiguităţile (1852) este, simbolic, tocmai naraţiunea confruntării dramatice, iniţiatice ou această imensă sepie albă, metaforă a realităţii proteice, amorfe, a ambiguităţii răului social şi moral. Tocmai de aceea Pierre nu va reuşi, aşa cum a reuşit Ahab, să-şi proiecteze întreaga dezamăgire şi revoltă asupra unui obiect sau unei imagini recognoscibile, să asalteze un potrivnic real. *Pierre* este romanul unui eşec, al unui conflict epopeic ce cade în burlesc şi absurd. Pierre e hamletian, sisific, dar prea repede compromis în tentativele sale de a aspira la statură tragică. Cu Pierre începe subminarea eroicului, substituirea lui prin burlesc şi tipurile de eiron sau a 1 a z o n (impostor) mai caracteristice comediei. Totuşi, împreună cu *Mardi* şi *Moby Dick*, *Pierre* alcătuieşte o trilogie a descifrării şi definirii simbolice a destinului uman: protagonistul fiecărui roman este un explorator titanic, sfârşind ca „nebun al Adevărului, nebun al Destinului şi nebun al Virtuţii”. 30

Israel Potter (1855), deşi o carte inferioară, reia o temă istorică deosebit de fertilă în eposul american (romanţ): cea a Revoluţiei (ou multe apropieri de romanţul lui Cooper, *Spionul*, 1821). Dar din nou ironia şi burlescul subminează gravitatea eroică, protagonistul devenind, la capătul unei serii de aventuri picareşti, tragicomice, o victimă a forţelor obscure ale istoriei, şi nu un edificator al ei cum se arăta la început. În fine, *Şarlatanul, mascarada lui* (1856), o formidabilă comedie metafizică, socială şi morală, de cuprindere panoramică, reia câteva din motivele centrale ale eposului melvillian: lumea ca vas (dar aici vasul e fluvial şi se cheamă ironic „Fidele”), reprezentând o veritabilă secţiune în structura socială

americană, animând o tipologie continentală completă (tipologie pe clase, profesiuni, chiar state şi regiuni ale Americii). De asemenea motivul structurant şi simbolic al călătoriei iniţiatice, explorative, culminând în confruntarea cu proteicul regizor al spectacolului iluzionist de aparenţe, „şarlatanul" („Confidence Man"). Confruntarea ar putea la un moment dat să câştige grandoare epopeică, căci Şarlatanul este identificat treptat cu însăşi divinitatea, ori, dimpotrivă, cu forţele demonice, crescând vertiginos în statură simbolică spre sfârşitul naraţiunii; dar eroicul este subminat de ironie şi ambiguitatea ce caracterizează pe toţi eroii cărţii şi toate confruntările lor, de atmosfera delirantă de „mascaradă" absurdă sau „picnic în costume" care este lumea vasului „Fiddle" în călătoria lui apocaliptică în ziua de 1 aprilie.

Billy Budd, ultimul roman ai lui Melville, rămas în manuscris, revine la un ton mai patetic, reluând şi amplificând mitul epopeic al Americii, adică mitul adamic" al inocenţei răscumpărătoare, dar şi al „căderii" necesare, al descinderii în istorie şi – al sacrificării inocenţei. El este romanul, parţial ironic, al naşterii legendei şi miturilor, al fabricării supra-eroilor de către gândirea populară sau primitivă, înclinată spre hagiografie şi amplificarea epopeică a faptelor.

În – această ultima parte a evoluţiei sale, Melville modifică treptat conţinutul viziunii sale epopeice, înlocuind exuberanţa anterioară, jubilaţi-a în faţa spaţiului şi a cantităţii, a confruntărilor titanice, orgolioase cu întreg universul („Fericit este omul… care înfruntă zeii mândri şi pe mai marii acestui pământ, opunându-le personalitatea lui neînduplecată" – suna o sentinţă a lui Ahab) cu o viziune mai realistă, mai «gravă, care de astă dată găseşte grandoare epopeică în puterea de supravieţuire în faţa forţelor copleşitoare ale universului, în eroul necesităţii precum Işmail, căpitanul Vere, dar mai ales Hunilla, femeia

părăsită în infernul Insulelor *fermecate* (insulele Galapagos), într-o „ţară pustie” de cenuşă şi piatră, „aşa cum arată lumea după o conflagraţie penală” 31, dar care mai are forţa (eroică) de a supravieţui.

CAPITOLUL III

INTERMEDIARELE EPOSULUI MELVILLIAN

Cum am văzut, evoluţia prozei lui H. Melville spre eposul de amploare este intermediată de o serie de forme care pregătesc, dar în acelaşi timp şi alcătuiesc nivele ale romanului epopeic melvillian. Sensul general al acestei evoluţii este dinspre naraţiunea autobiografică, de aventuri marine, spre tema suprapersonală, epopeicsimbolică. Formele care o intermediază sunt, în ordine, *naraţiunea autobiografică*, *romanul călătoriei iniţiatice*, *romanul educaţiei eroului*, *romanul artistului*, *cronica socială*, alegoria socială, comedia socială).

1. AUTOBIOGRAFISMUL NARAŢIUNILOR MELVILLIENE

O parte însemnată a cărţilor lui Melville îşi extrag epica superficială din experienţele personale ale autorului, din aventurile călătoriilor sale marine într-o perioadă relativ scurtă, iunie 1839 – octombrie 1844. Scriitorul a debutat ca narator al reminiscenţelor de călătorie, condiţie pe care odată cu *Mardi* a aspirat s-o depăşească dar nu renunţând întru totul la realismul documentar al primelor naraţiuni, ci păstrând chiar şi în marile sale construcţii simbolice de mai târziu „un schelet al realităţii autentice”. Fidelitatea (până la un punct) faţă de experienţele autobiografice nu trebuie pusă neapărat pe seama unei discutabile sărăcii a invenţiei epice în cazul lui, Melville. O atare teorie va duce, bineînţeles, la subestimarea operelor ce nu îşi extrag substanţa din experienţele marine, direct autobiografice (*Pierre*, *Şarlatanul*, *Bartleby*, *Billy Budd*), la concluzia unui declin în creaţia melvilliană după „epuizarea” surselor autobiografice. Un adept al acestei

teorii pare a fi Richard Chase: „Una din principalele dificultăţi ale operei sale după 1851 este aceea căi într-o serie rapidă de volume Melville a ajuns aproape la epuizarea principaliului izvor al imaginaţiei sale. Călătoria în mările sudului a conferit imaginaţiei sale forma ei esenţială, precum călătoria pe fluviul Mississippi în cazul lui Twain, ori „scena internaţionalău în cazul lui James661. A-l trata astfel pe Melville înseamnă a-l reduce la ipostaza de „scriitor al mărilor sudului" (chiar dacă cel mai mare, aşa cum îl considera R. Louis Stevenson) uitând pe prozatorul, la fel de semnificativ, al America continentale, al marii metropole în secolul al XIX-lea.

Credem, mai degrabă, că Melville a recurs la autobiografie din motive programatice, conştient că numai pe această cale poate conferi autenticitate amplelor sale naraţiuni simbolice, că eposul american poate fi edificat doar prin explorarea experienţei personale şi investirea ei cu sensuri exemplare (calea folosită şi de Whitman). Să nu uităm că *Moby Dick*, eposul reprezentativ al literaturii americane, este mediat de o conştiinţă individuală, în mare parte autobiografică, aceea a lui Işmail, fapt care, îl face să se deosebească radical de eposul clasic. Cum remarcă şi Alfred1 Kazin: „Cartea creşte dintr-un singur cuvin-l „eu, şi se extinde până ce călătoria spirituală a acestui, eu ajunge să cuprindă o multitudine de lucruri nevăzute şi nebănuite de mulţi dintre noi". 2 Autobiografismul este îmbrăţişat, aşadar, din dorinţa de a rămâne fidel realităţii, de a controla jocul imaginaţiei – deloc limitată în cazul lui Melville, dovadă Mardi, romanţul în care aceasta scapă controlului, proliferând fără o finalitate clară, în lipsa unui „schelet al realităţii autentice".

Evaluarea operei melvilliene din această perspectivă a ridicat firește, unele probleme, mai cu seamă criticii formaliste sau estete, crescută la şcoala modernismului. Aplicarea strictă a principiului im personalismului în

literatură (reprezentanţii „noii critici" americane vorbeau chiar de „the autobiographical fallacy" – „eroarea autobiografică") a creat discriminări de felul celor rezumate de A. Thibaudet: „Romancierul autentic îşi creează personajele sale pe direcţiile infinite ale vieţii sale posibile, romancierul fals le creează pe linia unică a vieţii sale reale. Romanul veritabil este ca o autobiografie a posibilului. Geniul romanului face să trăiască posibilul, el nu face doar să reînvie realul". 3 Ca atare, scriitori de felul lui Melville, Thomas Wolfe, Celine, Malraux, au fost nu o dată discutaţi cu condescendenţă, ori analizaţi cu instrumente şi după criterii modificate faţă de cele aplicate îndeobşte „romancierilor veritabili".

Or, ca şi în cazul lui Joyce, Lawrence sau Proust, s-a nesocotit adesea *distanţa estetică* introdusă de scriitor în cărţile sale autobiografice, faptul că şi primele sale naraţiuni, *Taipi*, Omoo, *Redburn* şi *Jacheta albă* sunt mult mai puţin autobiografice decât s-a crezut. Ele nu respectă nici măcar *cronologia* sau ordinea călătoriilor întreprinse de autor.

Astfel primul voiaj al scriitorului a fost acela pe pachebotul „Sf. Laurenţiu*, cu destinaţia Liverpool (iunie 1839 – vezi *Redburn*). Apoi, după o expediţie pe fluviul Mississippi, spre cascada Sf. Antoniiu (utilizată parţial în *Şarlatanul*, *mascarada lui*), Melville se îmbarcă pe baleniera „Acushnet" pentru a trăi experienţe ce se aseamănă parţial cu cele atribuite lui Işmail în *Moby Dick*. În dreptul insulei Nuku Hi va (arhipelagul Marchizelor) scriitorul dezertează împreună cu Robert Tobias Greene (9 iulie 1842), rămânând patru săptămâni printre băştinaşi (nu patru luni cum pretinde în *Taipi*) până la îmbarcarea pe o altă balenieră şi iniţierea unei noi serii de aventuri ce-l poartă spre Tahiti (*Omoo*). Evadând din închisoarea de pe insulă, Melville se angajează timonier pe cea de a treia balenieră, „The Charles and Henry", navigând prin oceanul

Pacific (experienţă parţial utilizată în romanţul *Mardi*) pentru ca, în fine, după un popas la Honolulu., scriitorul să se îmbarce ca simplu matelot pe vasul de război „United States", şi să circumnavigheze pământul, de la Lima, llio şi Mazatlan, la insulele Marchize şi în cele din urmă Boston unde părăseşte vasul şi seria expediţiilor sale marine la 14 octombrie 1844.

Există mai apoi o serie întreagă de modificări şi „licenţe* introduse de autor şi care vizează ordinea faptelor în naraţiunile sale (autorul se scuză pentru omisiuni, pentru manipulări cronologice) ori modificări mai semnificative chiar în realitatea întâlnită pe insulele Pacificului. *Taipi* exagerează primitivismul şi inocenţa jubilantă a băştinaşilor, ignorând cu bună ştiinţă două realităţi cunoscute direct, apoi regăsite în tratatele ce descriu Polinezia: faptul că băştinaşii erau mult mai avansaţi din punct de vedere cultural, că descoperirile arheologice au pus la lumină construcţii megalitice ridicate de ei (platforme ceremoniale de piatră, pe care Melville se grăbeşte să le atribuie unei rase dispărute); de asemenea canibalismul, fenomen cert, invocat rar de Melville doar pentru a întreţine un fior dramatic în naraţiunea altminteri dezinvoltă. Tot atunci scriitorul inventează scene romanţioase (plimbarea pe lac cu Fayaway), imposibile dacă se ţine seamă de tabuurile tribale (interzicerea accesului la bărci al femeilor). Din aceleaşi motive este imposibilă (în planul obiectiv) şi invadarea spectaculoasă a vasului de către femeile băştinaşe. Ori descoperirea neliniştitoare a butoiului ou oseminte de om (din nou episod inventat, neconform obiceiurilor tribului). 4 Există numeroase asemenea inadvertenţe, toate din dorinţa de a da o structură narativă dramatică unei relatări de călătorie. Chiar şi extinderea cronologiei, a perioadei de timp petrecută pe insulă are motivaţii romaneşti clare: descinderea în valea *Taipi* este

extinsă la mai multe* zile, în vreme ce ea putea fi efectuată în câteva ceasuri, tocmai pentru a conferi acţiunii valoare de *test*, de *încercare eroi*că cu un simbolism adânc (acela de coborâre pe Uter, adică de regresiune la starea prenatală, de inocenţă paradiziacă, cu toate riscurile ei – omul civilizaţie6, Toby, este rănit, respins cu agresivitate de natura primitivă la care nu se mai poate readapta).

Dar cea mai mare infidelitate faţă de autobiografic o săvârşeşte scriitorul atunci când transcrie bogatele sale observaţii cu privire la realităţile etnologice şi etosul băştinaşilor. Un observator superficial, cum pare Toby la început, care a rămas doar patru săptămâni pe insulă, ca şi Melville, nu ar fi putut reţine atâtea detalii privitoare la complexul şi misteriosul sistem de tabuuri şi idolatrie religioasă al taipienilor. Dja în 1939 Charles R. Anderson, în studiul devenit între timp operă de referinţă, *Melville in the South Seas* (Melville în mările sudului), descoperea faptul că scriitorul nu numai că alterase cronologia şi manipulase faptele reale în vederea întăririi elementului romanesc, dar se sprijinise în mod copios pe surse livreşti, pe cărţi de călătorie şi tratate ce descriau zona geografică respectivă. În felul acesta el corecta teoria autobiogratfismului fidel (încă susţinută mai înainte de Lewis Mumford, printre alţii) şi deschidea noi perspective înţelegerii metodei subtile a lui Melville care obişnuia să-şi „împrospăteze" memoria citind notele de călătorie şi tratatele altor autori, subordonând în cele din urmă atât reminiscenţele autobiografice, cât şi împrumuturile (unele fără citarea autorilor) planurilor sale narative. Chiar şi utilizarea surselor relevă intenţiile romaneşti ale autorului: Melville nu recurge la cărţile altora doar pentru a asigura ponderea documentară a naraţiunii (deşi nici acest aspect nu este neglijat); el citează uneori materialul consultat *in extenso*, dar cel mai adesea îl asimilează narathmjjx, îl subordonează unor intenţii epic-simbolice, îl prezintă ca pe

propriile sale aventuri. Scene întregi, de certă importanţă în economia unor romane, sunt decupate din asemenea surse, prelucrate simbolic până când simpla relatare de martor devine o naraţiune profund semnificativă, o naraţiune-temă. Este cazul, de pildă, al căderii simbolice a eroului din *Jacheta albă*: imersiunea şi iminenţa morţii (din cauza tunicii albe care îl imobilizează pe erou) apoi renaşterea prin tăierea „ombilicului", a tunicii albe, eliberare adică din starea inocenţei prenatale, eu toate riscurile ei. Dar această scenă, esenţială în roman, a fost preluată de Melville dintr-o obscură carte de călătorie (*Schiţele unui marinar* de Nathaniel Ames) rescrisă, dramatizată, şi investită ou conotaţii care nici nu trecuseră prin mintea autorului (y eroului) respectivului incident.5 Şi asemenea exemple sunt numeroase în romanele lui Melville. Faimosul capitol XCV, „Cazanele" din *Moby Dick* este o prodigioasă demonstraţie de asimilare şi prelucrare a numeroase texte consultate, de la cele literare (Dante, Milton, Hawthorne) la cele descriptive (Bennett, „O călătorie în căutare de balene în jurul pământului*, J. Ross Browne, „Schiţe ale unui voiaj pe balenieră", etc.) 6 în „cazanele" imaginaţiei melvilliene, pentru ia produce din nou una din scenele simbolice esenţiale ale romanului.

Apelul la surse atrage atenţia aşadar asupra faptului că Melville nu viza decât în mică măsură scrierea unor naraţiuni fidele propriilor experienţe. Chiar şi *Taipi* şi *Omoo*, cărţi aparent reportericeşti, nu ar fi fost posibile fără consultarea unor jurnale de călătorie şi tratate (fapt demonstrat, printre alţii, de Leon Howard) 7. Deja unii recenzenţi din vremea lui Melville descopereau faptul că *Taipi* nu este o autobiografie veridică, ci o operă literară în germene: „Şi non e vero, e ben trovato*, scria un recenzent din gazeta londoneză, *Atheneum*, „noi garantăm verosimilitatea, dar nu veridicitatea ei". Iar un altul preciza: „*Omoo* şi *Taipi* sunt de fapt romanţuri

încântătoare ale vieţii reale, înfrumuseţate cu puteri descriptive şi talent grafic, talentul de a scoate la iveală personaje cu aproape nimic inferioare celor din cele mai înalte producţii ale scriitorilor de romanţuri şi romancierilor. „8 Cât despre *Redburn* şi *Jacheta albă*, considerate până nu demult povestiri semiautobiografice, cu o linie narativă simplă, ce trădează chiar lipsă de subtilitate în prelucrarea autobiografiei, s-a dovedit că sunt şi ele opere complexe, de sinteză, în care alternează elementul autobiografic cu improvizaţia şi prelucrarea liberă după surse livreşti (nu mai puţin de douăsprezece în *Jacheta albă*) 9. În domeniul tipologiei, bunăoară, deşi s-au identificat unele persoane reale, s-a putut constata că metoda melvilliană implică crearea unor personaje compozite din fuziunea trăsăturilor mai multor indivizi reali. Rugat de R.H. Dana să divulge identitatea ofiţerilor de pe nava sa fictivă, Melville protestează: „Nu-mi vine deloc să fac acest lucru, întrucât eu n-am nutrit vreo ură ori lipsă de respect faţă de ei; şi m-am ferit să ajung (în carte, n.n.) la vreo identificare personală a lor în nişte personaje care nu voiesc decât să ofere exemple ale unei specii” 10. Iar în prefaţa la acelaşi roman, Melvilile atrage atenţia asupra faptului că respectiva carte nu e fidelă superficiilor experienţelor trăite, ci spiritului realităţii descrise:

„Cum obiectul acestei cărţi nu este a descrie chiar vasul de război pe care a navigat autorul, şi nici ofiţerii ori echipajul respectiv, ci de a zugrăvi, cu ajutorul unor scene caracteristice, viaţa din Marină, numele adevărat al fregatei nu este indicat. De asemenea nu se pretinde că vreunul din personajele introduse în capitolele cărţii ar fi reale. Acolo unde se fac afirmaţii legate într-un fel sau altul de legile rânduielii Marinei, faptele au fost riguros respectate”. (*Cojocelul alb*, I, p. 1).

Autobiografismul melvillian este, prin urmare,

selectiv şi *prelucrat*. El implică totdeauna o combinare a faptului real de viaţă, identificabil până la un punct, cu un adevăr general, o transmutare a individualului în universal şti suprapersonal. Omisiunile şi licenţele pe care şi le permite scriitorul (anunţate, spre exemplu, în prefaţa la *Taipi*) nu sunt întâmplătoare, ci, potrivit unui principiu al *selecţiei* care întăreşte temele de bază ale cărţii, ele imprimă relatării o structură romanescă. Această structură este deja în *Taipi* aceea a iniţierii protagonistului, cu toate etapele ei bine marcate, modificând succesiunea temporală (accelerând-o sau încetinind-o, decupând-o tematic), amplificând1 simbolic semnificaţia ei. *Redbum* devine pe această cale un Bildungsroman clasic. A se vedea mai ales primele capitole care urmează toate aceeaşi traiectorie descendentă, de la inocenţă la disperare, eroul adolescentin părăsind în fiecare din ele câte o iluzie în confruntarea cu realitatea dramatică, până la alienarea sa completă (transformarea eroului într-un „fel de Işmail”).

Transcenderea autobiograficului se face în două feluri: prin *detaşare auctorială* şi prin *prelucrare simbolică* (prin investirea individualului cu sensuri simboliearhetipale). În naraţiunea scrisă la persoana întâi este riscant, cum arată şi R.E. Watters, „să se atribuie opiniile rostite de personaje autorului lor*; totuşi exegetul ne îndeamnă să acceptăm unele compromisuri, căci altminteri critica ar deveni un demers imposibil: compromisul propus de el este identificarea lui Işmail ou Melville”. O atare identificare ni se pare falsă şi dificilă mai ales în acele cărţi precum *Mardi*, *Moby Dick*, *Şarlatanul*, romane dezbatere, întemeiate pe confruntarea dialectică, adesea paradoxală, a unor puncte de vedere contradictorii. În *Mardi* apar pe rând Taţi, Media, Mohi, Babbalanja – acesta cu două identităţi diferite, una meditativă şi una demoniacă –, Yoomy; adică exploratorul, conducătorul politic, istoricul, filosoful, poetul. Toţi par

ipostazieri incomplete ale autorului, dar atitudinea cea mai indicată este aici aceea care refuză identificarea cu autorul, intuind natura dialectică, euristică a acestui romanţ. Altfel criticul va constata, ca F.O. Matthiessen, bunăoară, că „nu se poate construi o viziune coerentă despre om şi societate din multele afirmaţii contradictorii care se fac în carte" J2, că nu se poate identifica cu certitudine doctrina scriitorului, şi va blama structura cărţii pentru caracterul ei deschis, problematizant în mod deliberat.

Dar pe lângă metoda *multiplicării punctelor de vedere* şi construirea unor romane dialectice, bazate pe controversa de idei (metodă prezentă şi în *Moby Dick*, unde se introduc opoziţiile Ahab-Işmail, Ahab-Starbuck, Ahab-Stubb, în fond „despicări" ale persoanei autorului, ale idealului om complet – şi raţiune şi acţiune, şi pragmatism şi idealism) Melville recurge adesea şi la *detaşare ironică* faţă de alter egoul său biografic. Procedeul există deja în *Redburn* unde se insinuează încă din primele capitole o undă de ironie la adresa inocenţei adolescentine a eroului. Naratorul (ipostaza matură a eroului) anticipează sarcastic eşecurile protagonistului. În *Moby Dick* şi apoi *Pierre* metoda se amplifică. Pierre este demascat printr-o retorică ironică subtilă ca un adolescent idealist, convenţional, burlesc, trăind crize de jubilaţie şi misticism infantil în falsul paradis familial.

Prelucrarea simbolică, pe de altă parte, are o semnificaţie fundamentală în procesul saltului de la autobiografie la eposul american. Cum arată şi James Baird 13, scurta perioadă petrecută de Melville în expediţiile sale marine (trei ani şi nouă luni) nu ar fi putut furniza vastul material al literaturii melvilliene printr-o simplă exploatare documentară, obiectivă. Dar Melville a înţeles să exploateze această experienţă intensiv, în profunzime, folosind-o ca un *centru emblematic al*

existenţei sale (şi al existenţei americane) care i «a furnizat toate simbolurile şi arhetipurile, devenind treptat o viziune a lumii, o epopee a confruntării civilizaţiei occidentale cu civilizaţia orientului. Melville, scriitor empiric şi impresionist, a pornit în chip firesc de la experienţele sale de viaţă, dar le-a explorat simbolic, strat după strat, în germinaţia lor perpetuă. Căci, cum mărturiseşte prozatorul într-o scrisoare către Hawthorne (iunie 1851):

„Eu sunt ca una din acele seminţe scoase din piramidele egiptene, care după ce-a fost vreme de trei milenii sămânţă şi nimic altceva decât sămânţă, fiind plantată pe sol englez, a încolţit, a crescut verde, apoi s-a spulberat în ţărână. Aşa şi eu. Până la vârsta de douăzeci şă cinci de ani nu am avut niciun fel de evoluţie. De la al douăzeci şi cincilea an al meu îmi datez viaţa". H

Sămânţă de care vorbeşte Melville este experienţa sa autobiografică (călătoriile marine), un nucleu care a rodit, a proliferat infinite sensuri şi din care scriitorul a edificat o operă de vastitate epopeică, nu prin respectarea faptelor ei, ci prin transpunerea spiritului ei, nu printr-o discutabilă fidelitate faţă de calendarul ei, ci prin descoperirea timpului ei interior: „Zilele petrecute de Melville în valea taipiană au avut o lungime pe care nu o pot măsura niciun fel de calendare, şi ele şi-au lăsat amprenta veşnică asupra spiritului său".

Mai cu seamă în operele de maturitate, scriitorul adaugă la tehnicile deformării şi prelucrării (conştiente sau inconştiente) a autobiograficului (uitarea, invenţia ulterioară, modificarea cronologiei, cenzura intimă, descoperirea *aposteori* a unei logici evolutive) şi tehnica *autobiografiei indirecte*, *simbolicey* preluată de la Coleridge sau Carlyle, amândoi practicanţi ai unui alegorism şi simbolism complex, cu rădăcini autobiografice atent disimulate. *Sartor Resartus* a lui Carlyle pare la

primă vedere o operă de ficţiune, biografia ironică a profesorului Diogenes Teufelsdruckh, şi nu o autobiografie formativă, subtil camuflată, cum de fapt este. La fel se intim pla şi în cazul naraţiunilor melvilliene ce privesc destinul artistului în America (seria artiştilor eşuaţi din *Pierre*, *Violonistul*, chiar *Mardi*, ori, mai general, a intelectualilor trădaţi de umanitate, deveniţi mizantropi, de la Pierre la Jimmy Rose, China Astre sau Benito Cereno 16). În aceste naraţiuni există, fireşte, un nucleu de experienţă autobiografică, dar investigaţia biografic-psihologică nu trebuie exagerată până la identificarea totală a fişei comportamentale a eroilor ou cea a autorului: astfel încât complexul oedipian, înclinaţiile incestuoase, sau stările nevrotic-depresive ale lui Pierre să fie atribuite în întregime scriitorului, iar relaţia dintre Pierre şi Mary Glendining să fie interpretată ca o transfigurare străvezie a raporturilor reale dintre Melville şi mama sa. Asemenea opere sunt autobiografice în sens mai larg, simbolic, experienţele narate în ele fiind1 definitorii pentru formarea spirituală a scriitorului, pentru cariera arhetipală a oricărui scriitor în America. Ca atare autorul nu va trebui identificat cu vreuna din măştile sale; fiind vorba de nişte operei dramatice, euristice, care animă mai multe puncte de vedere, aflate în dispută, Melville se implică parţial în fiecare din personajele sale. Astfel că sunt eronate interpretările ce îl asociază pe scriitor exclusiv cu Bartleby 17, artistul nonconformist, abulic, ignorând faptul că Melville figurează în egală măsură şi în celălalt personaj, avocatul-narator, reprezentant al pragmatismului social. Sau citesc (aşa cum fac Edwin Fussell şi parţial, Hershel Parker) parabola lui China Astre ca o transfigurare destul de transparentă a dramaticei cariere literare a lui Melville, şi a unor conflicte cu contemporanii (de pildă cu Hawthorne, deşi, fireşte, relaţia lui Melville cu Hawthorne, oricât de contradictorie uneori, nu putea în niciun caz să

devină aceea dintre Orchis – bogătaşul ipocrit şi profitor – şi China Astre, artistul idealist, prometeic).18

În asemenea cazuri Melville practică un tip de autobiografism învăluit, mistificant, un fel de „scriere secretă", cum o numeşte Samuel Willis i9, a cărei decodare se face anevoie, ducând la descoperirea unor coordonate ale biografiei spirituale, şi nu evinementţiale, a scriitorului. Considerăm aşadar că lectura cea mai adecvată a cărţilor lui Melville ar fi aceea care, recunoscând prelucrarea simbolică a unor fapte autobiografice, s-ar interesa mai puţin de identificarea lor, cât de mecanismul prin care elementului personal i se conferă funcţii exemplare, general valabile, prin care autobiograficul eşue subordonat unei viziuni transbiografice. Forma cea mai frecventă a ridicării de la autobiografic la simbolic şi arhetipal este aceea a *călătoriei iniţiatice*, a *romanului descoperirii şi educaţiei*.

2. ROMANUL CĂLĂTORIEI INIŢIATICE A. MOTIVUL CĂLĂTORIEI ŞI EPOSUL

Taipi şi *Omoo* par a reînnoi convenţia relatării de călătorie, răspândită în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, şi „care a însoţit de altfel începuturile romanului, mai ales în Anglia. Aphra Behn (*Oroonoko*, *sau sclavul regal*), Defoe şi Swift au adoptat formula relatării de călătorie, scriind însă *călătorii imaginare*, romane alegoric-satirice sub masca autenticităţii. *Oroonoko* (1678), de pildă, subintitulată „O istorie adevărată", prezenta ca veridic un romanţ al Indiilor de Vest (colonia Surinam, cunoscută de autoare), introducând – cu câteva decenii înaintea lui Rousseau, motivul sclavului (primitivului) nobil. Aproape întreaga literatură iluministă este structurată de motivul călătoriei, a deplasării pe „un itinerar gnoseologic" *w*, de explorare social-morală şi metafizică. Melville continuă evident această tradiţie: criticul George Woodcock descoperă o serie de ecouri din literatura lui Defoe sau Swift în *Taipi*,

spre exemplu, remarcând însă şi faptul că în cazul celor doi scriitoriiluminişti se recurge la un protagonist-martor obiectivat, bine individualizat, altul decât autorul. 2J

Se reflectă aici diferenţa între două tipurij (atitudini) în literatura de călătorie: cel *clasic* (iluminist), în general mai obiectivat (identitatea autorului-călător este estompată sau uzurpată de o mască dramatică, de un erou fictiv), narând o *călătorie filosofică* de informare şi evaluare comparativă a moravurilor diferitelor locuri şi «ocietăţi; şi tipul *romantic*, mai subiectiv, confesiv, sentimental (vezi-*Călătoria sentimentală* a lui Steme), punând în centrul relatării aventura călătoriei în sine, misterul existenţial, căutarea unui ideal adesea intangibil (de aici perpetuitatea călătoriei) ori incert – de aici imprevizibilitatea ei de călătorie fără itinerar ferm, „a chartless voyage" cum numeşte Melville periplul de tip romantic din, *Mardi*.22 Se va observa, totuşi cum în acest romanţ sunt prezente ambele tipuri de călătorie, protagonistul lor Ta: îi adaptându-şi personalitatea în funcţie de ele: devenind obiectiv, neutru, impersonal – dispărând din centrul naraţiunii – în timpul călătoriei filosofice prin arhipelagul Mardi; manifestându-şi intens personalitatea agitată, romantică, faustică, în timpul expediţiei subiective de recuperare a femeii dispărute. Ceilalţi exploratori melvillieni ţin mai evident de o tipologie romantică: ei sunt hedonişti, iubitori ai orizonturilor exotice, primitive (eroii din *Taipi*, *Omoo*, *Mardi*), simţind „tentaţia lucrurilor depărtate" (ca Işmail), inocenţi jubilând care pe parcursul călătoriei lor evoluează spre un scepticism sumbru byronian (cei doi călători din *Redburn* şi *Jacheta albă*), spre o filosofie matură, pragniatică (Işmail), ori spre melancolie existenţială şi abulie („Weltschmertz") ca eroii din *Mardi*, *Pierr*e să) u *Şarlatanul*. Dar fiecare din ei ilustrează categoria lui homo viator, văzând în mişcare, ca şi Rousseau, condiţia

universală a existenţei: „Nici odihna absolută nu e potrivită, nici prea multă agitaţie, ci o mişcare uniformă şi moderată, fără zdruncinături şi întreruperi. Fără mişcare, viaţa e doar letargie. Dacă mişcarea e inegală sau puternică, ne trezeşte; rechemându-ne spre lucrurile înconjurătoare, ea distruge farmecul visării, ne smulge din noi înşine…” 23 Din motive asemănătoare (chiar dacă nu tot atât de paşnice), Işmail porneşte în peregrinările sale pe mare căci pentru el, ca şi pentru celelalte personaje melvilliene, „meditaţia şi apa [marea] sunt logodite pe veci”, cunoaşterea fiind o călătorie explorativă perpetuă.»

Călătoria este un motiv fundamental al literaturii, încă din *Odiseea* homerică ori şi mai înainte, din miturile scrise şi nescrise ale orientului. Cum remarcă şi Michel

Butor, „Toată literatura narativă se înscrie în spaţiul nostru ca şi călătorie, şi s-ar putea spune în acelaşi fel că aceasta este tema centrală a întregii literaturi romaneşti 24. Ea implică o multitudine de traiectorii explorative, rituri ale trecerii şi iniţierii, teste şi ordalii revelatorii pentru emu. Mişcarea, deplasarea, peregrinarea, sunt motive ou atât mai caracteristice pentru literatura americană, literatură a explorării şi domesticirii spaţiului, a energiei cinetice, de la *Călătoriile adevărate* ale lui John Smith (unul din primii scriitori-exploratori ai Americii), *ia Pe şosea*, romanul lui Jack Kerouac.

America secolului XIX a amplificat cultul experienţei şi al mişcării ca una din ipostazele fundamentale ale individualismului american, adamic, aşa cum a fost el sintetizat de Cooper, Melville sau Whitman, poetul eternei mişcări, a „pasajului spre India” şi spre misterul propriei identităţi. În cap. „Timp şi temple” din *Mardi*, Melville aduce o laudă timpului infinit, arhitecturii care reprezintă durata, dar, implicit, şi călătoriei în timp şi spaţiu care permite accesul la creaţiile umane. Dar el conferă călătoriei semnificaţia unei teme centrale a eposului său.

Astfel una din imaginile simbolice ale operei melvilliene este aceea a lumii ca fregată în mişcare eternă:

„Noi muritordji ne aflăm ou toţii la bordul unei fregate rapide, care nu se scufundă niciodată, şi care nu-i decât una din navele uriaşei flote a Căii Lactee, comandată de amiralul suprem, numit Dumnezeu. Portul din care-am plecat rămâne veşnic la pupă. Şi deşi suntem departe de uscat, navigăm mereu şi mereu, veacuri de-a rândul, cu ordine puse sub peceţi, încât ultima noastră destinaţie rămâne o taină pentru noi şi ofiţerii noştri". (*Cojocelul alb*. II, 273 – 274).

Dar există unii „ipohondri care locuiesc sub bocaporţi" şi care vor spune că această fregată „nu se îndreaptă spre niciun liman şi că expediţia noastră nu va fi altceva decât o nesfârşită călătorie prin spaţiu". Adică doar călătoria în sine contează.

Arhetipul vasului (arcă, lume plutitoare, leagăn protector) apare în majoritatea prozelor melvilliene, pro* x enind atât din literatura universală (de pildă din *Stultifera Navis* a lui Sebastian Brant, 1494, a cărei „imagine simbolică simplă, aproape universală, a corăbiei înfăţişată de lumea noastră în călătoria ed spre veşnicie" a influenţat-o şi pe Katherine Anne Porter 25) cât şi din cea indigenă, populară (vasul fluvial, mai târziu prezent şi în literatura lui M. Twain). El conotează de la sensurile pozitive (corabia ca habitat, găoace protectoare) la cele funeste (de „corabie beată* sau corabie-sicriu) 2 (;, de la aspectul social (vasul ca societate, cu toate stratificările ei> în *Redburn*, *Jacheta albă* şi *Billy Budd*), la cel simbolic-arhetipal în *Moby Dick*, *Benito Cereno* sau *Şarlatanul* (unde devine, în cuvintele lui D.H. Lawrence, „vasul spiritualităţii americane, a sufletului idealist").

Elementul simbolic, amploarea epopeică este introdusă treptat. Deja în *Jacheta albă* (cap. XXV) fregata este descrisă ca o arcă a lui Noe mvigând spre capătul

lumii. Aceeaşi metaforă este amplificată în *Moby Dick* unde vasul „Pequod”, ca arcă a lui Noe, poartă reprezentanţi ai occidentului şi ai orientului deopotrivă, ai civilizaţiei şi sălbăticiei, spre un deznodământ cataclismic, nu salvându-i ci anihilându-i într-un potop născut de furia balenei. După ce în *Redburn* vasul oferă o secţiune transversală prin structura societăţii americane, în romanele următoare el este investit cu sensuri simbolic-epopeioe, devenind un microcosmos rasial, naţional şi social, aşa cum este şi naţiunea americană la scară mai largă, simbol al democratismului populist şi multinaţional de la începutul istoriei Statelor Unite. În el se manifestă două principii fundamentale: cel al frăţiei universale, condiţie absolut necesară a supravieţuirii în faţa ostilităţii universului şi alternativă individualismului anarhic ce caracterizează, pe de altă parte, spiritul american; cel al federaţiei de naţionalităţi („Pequod” este descris ca o federaţiie, un parlament, o delegaţie universală) ceea ce face din el atât o metaforă a na-unii americane, naţiune conglomerat, cât şi a lumii întregi. Se va observa, însă, că Melville nu acceptă excesele unui naţionalism american care deja în vremea sa viza uniformizarea finală, topirea tuturor naţionalităţilor ce compun America într-o singură mare naţiune unitară; în *Moby Dick* se păstrează convingător individualitatea fiecărui personaj, reprezentant al unei naţionalităţi sau pături sociale, diferenţele de obiceiuri etnice şi tradiţii populare, încât cartea este şi un interesant studiu etnografic care secţionează panoramic societatea americană, cu toate tipurile ei. Acest studiu tipologic şi etnografic se continuă şi în *Şarlatanul* unde vasul „Fidele” e din nou o cercetare cuprinzătoare a societăţii americane (aici mai clar sub latura ei economică şi politică.

Metoda amplificării epopeice şi arhetipul vasului pot fi lesne analizate şi în *Şarlatanul*, *mascarada lui*. Întreaga

naraţiune aspiră la cuprindere continentală şi la sensuri parabolice. Mai întâi fluviul Mississippi, pe care are loc călătoria, devine simbol al existenţei continentale a Americii încă dintr-un fragment de proză, probabil pregătit pentru acest roman, intitulat „Fluviul”:

„După cum cuvântul Abraham înseamnă părintele unei mulţimi de oameni, tot astfel cuvântul Mississippi înseamnă tatăl unei mari mulţimi de ape. Tribul afluenţilor săi curge din răsărit şi apus, fertilizând pământurile pe care le adapă. În acest grinar al continentului, bazinul marelui fluviu Mississippi, oare nu trebuie seminţiile să se înmulţească spornic şi să fie binecuvântate?” 27 – Iar în *Şarlatanul* acest simbolism continental al fluviului este amplificat în continuare: „Aici domnea spiritul impetuos şi atotcuprinzător al Vestului, al cărui reprezentant este însuşi Mississippi care, reunind apele celor1 mai îndepărtate şi mai opuse zone, le deşartă la vale de-a valma, într-un singur şuvoi cosmopolit şi încrezător” (p. 15). Pe de altă parte vasul fluvial care străbate continentul, oprindu-se din loc în loc şi luând – la bord noi reprezentanţi ai societăţii americane, este un micrott Mmos multinaţional, cuprinzând toate rasele, naţionalităţile, categoriile sociale şi profesionale, cum reiese din enumerarea (catalogul) de mai jos:

„Ca în cazul pelerinilor lui Chaucer plecaţi spre Canterbury, ori a celor orientali trecând Marea Roşie spre Meca în lunafestivalurilor religioase, vasul nu ducea lipsă de varietate. Băştinaşi de toate soiurile, şi străini; oameni de afaceri şi oameni de lume; oameni de salon şi oameni ai pădurii; vânători de ferme şi vânători de faimă; vânători de moşteniri, de aur, de bizoni, de albine, de fericire, de adevăr, şi vânători şi mai iscusiţi ai tuturor acestor vânători. Speculanţi din nord şi filosofi din est; englezi, nemţi, scoţieni, danezi; comercianţi de pe linia Santa Fé înfăşuraţi în pături cadrilate şi filfizoni de pe Broadway cu

cravate aurite… Quakeri în toată abjecţia lor, şi soldaţi ai Statelor Unite în toată splendoarea uniformei; sclavi, negri, mulatri, metişi; elegante creole spaniole şi evrei francezi demodaţi; mormoni şi papistaşi; Dives şi Lazarus.

— Saltimbanci şi bocitoare, abstinenţi şi iubitori de petrecere, diaconi şi şarlatani; baptişti intransigenţi şi închinători la ţărână; negri rânjitori şi şefi de trib Sioux solemni ca nişte prelaţi. Într-un cuvânt, un parlament pestriţ, un congres universal al tuturor soiurilor acelei specii multiforme de pelerin, omul" (*Şarlatanul*, p. 15).

După cum se vede, Melville concepe marea călătorie a personajelor sale în termenii unui pelerinaj, ai unei călătorii iniţiatice şi explorative. Aceasta este şi una din temele esenţiale ale eposului său. Toate cărţile melvilliene sunt structurate în jurul unei călătorii fizice şi spirituale care are ca scop educaţia eroului (în cazul inocentului melvillian), sau o descindere orfică în misterul universului, o „plonjare" în adâncuri spre. a descifra sensurile lujnii (în cazul exploratorilor). Se disting astfel două subteme: aceea a călătoriei iniţiatice, educative a inocentului (temă deja prezentă în proza lui Cooper, Hawthorne, Poe), şi aceea a călătoriei explorative, a pelerinajului filosofic întreprins de eroi precum Ahab. De cele mai multe ori aceste teme nu pot fi separate căci şi exploratorii sunt supuşi unor încercări iniţiatice, unor suferinţe revelatorii, iar protagoniştii din *Taipi*, *Mardi*, *Pierre* sunt în egală măsură inocenţi şi exploratori; totuşi, în domeniul tipologiei, cum vom vedea, ele nasc anumite diferenţieri, chiar opoziţii între inocenţi şi exploratori (perechi de tipul Işmail-Ahab, Amasa Delano – Benito Cereno, Billy Budd-Claggart, etc.).

B. călătoria inocentului şi romanul iniţierii

Cum arată şi Gilbert Durand, iniţierea este deopotrivă revelaţie, precum şi achiziţionarea condiţionată a unei a doua personalităţi, transmutarea unui destin. Ea comportă un întreg ritual de revelaţii succesive, executate

lent, pe etape, urmând îndeaproape schema agrolunară: jertfă (mutilare), moarte simbolică, renaştere la o nouă condiţie. Esenţială astfel în ritualul iniţierii este încercarea mutilantă sau sacrificială: omoruri şi jertfe rituale, mutilări sexuale (castrări), flagelări iniţiatice, care toate subliniază victoria momentană a forţelor răului şi morţii, a haosului asupra vieţii.*23* În continuare însă, eroul este salvat printr-un ritual al renaşterii, această succesiune moarte – nouă naştere descriind un „rit al trecerii" de la o etapă a vieţii la alta.

Eroii melvillieni cunosc cu toţii asemenea morţi sau mutilări simbolice (uneori chiar fizice): Ahab, îndeosebi, suportă o serie de mutilări (castrări) iniţiatice din partea balenei. El trece şi printr-un veritabil „sparagmos" (ca să utilizăm termenul lui Northrop Frye), o dispariţie rituală de pe puntea vasului (retragerea în cabină timp de trei zile ca într-un fel de lume de dincolo) urmată de o revenire (renaştere). De asemenea el ilustrează pregnant şi scenariul focului, strâns legat de cel al iniţierii: el este unul din acei „stăpâni ai focului" de care vorbeşte Mircea Eliade, mutilaţi ritualic prin foc (vezi cicatricele sale), dar capabili să se reconstituie, să regenereze tot prin foc 29 (a se vedea mai ales cap. „Cnznncic", „Forja" şi „Lumânările" din *Moby Dick*).

Dar ne interesează aici în primul rând tipul de iniţiere prin care trec inocenţii melvillieni pentru a câştiga o conştiinţă matură şi a se integra în societatea adultă. Ca şi. În iniţierile eroilor (exploratorilor), iniţierea novicilor se face tot printr-o serie de încercări fizice sau spirituale. Dar, cum precizează psihanaliştii 30, în vreme ce în mitul eroului protagonistul e de obicei triumfător, chiar dacă e pedepsit imediat după aceea pentru *hybrisnt* său, novicele trebuie să abandoneze orice speranţă a izbânzii, acceptând supunerea totală în faţa unei forţe superioare lui. El trebuie să trateze momentul încercării nu în spirit

competitiv, ci ca pe un ritual al morţii simbolice şi renaşterii în care tema supunerii e esenţială. Iniţierea va implica astfel un *şoc al trecerii* de la o stare la alta, un sacrificiu, mai ales al autonomiei iniţiale a novicelui care acum va trebui să accepte inter-relaţionările sociale. Trecerea de la arhetipul originar al părintelui la substitutul patern (grupul social) ia adesea forma unei „ceremonii drastice care seamănă cu un sacrificiu către puterile ce l-ar putea reţine de la evoluţie pe tânăr" (C. Lui>g), arhetipul originar neputând fi învins complet fără un dramatic (dar temporar) sentiment al alienării şi rupturii.

Inocenţii melvillieni descoperă treptat că lumea nu poate fi cunoscută prin contemplare statică, prin imersiunea panteistică în realitate (Işmail va refuza tentaţia sinucigaşă a plonjării în mare, a contopirii ou universalul), ci doar prin mişcare, prin *navigaţie* conştientă; de aceea gânditorul ideal va fi cârmaciul, Bulkington din *Moby Dick*, un Palinurus modern. Forma romanului melvillian devine astfel aceea a „întâlnirii*, a confruntării iniţiative pe parcursul unei călătorii. Sau, cum o descrie Ihab Hassen cu referire la romanul contemporan: „o întâlnire (encounter) critică cu experienţa a cărei scop este consacrarea într-o ordine morală şi socială. În procesul iniţierii visele capitulează în faţa realităţii, ea presupune o reconciliere cu timpul, strădanie în istorie şi acceptarea finală a morţii". 31»

Cum iniţierea se realizează printr-o călătorie spirituală pe parcursul căreia eroul trece? printr-o serie de încercări simbolice, unul din modelele romanului modern al iniţierii este, aşa cum a intuit-o şi Melville, *Odiseea*, un fel de Bildungsroman tragic ce conduce spre maturizarea (şi întunecarea) viziunii despre existenţă a eroului, însemnările lui Melville în marginea textului scot în evidenţă acele pasaje în care Odiseu devine conştient de existenţa răului în lume, se lamentează în faţa Nausicăi de

faptul că este o victimă a „calamităţii”. De asemenea pasajele care dezvăluie iniţierea dramatică în suferinţă a lui Telemah, condamnat să pribegească pe mare, „să rătăcească pe-o aşa oarbă pustietate” încă de la o vârstă tânără.

O altă sursă a literaturii iniţierii, mai ales în Statele Unite, era evident Bunyan cu al său *Pilgrim's Progress* (Calea pelerinului) o istorisire a călătoriei alegorice şi a educaţiei eroului arhetipal Christian, în trecerea sa prin „Valea plângerii”, „Bâleiul deşertăciunilor” şi „Oraşul păcătoşilor” spre o destinaţie celestă. În fine, romanul melvillian al călătoriei mi ţi atice a beneficiat şi de tradiţia europeană a romanului educaţiei şi formării, de la *Anii* de *ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sau *Tom Jones* la *Educaţia sentimentală* şi *David Copperfield*. Sau a autobiografiei spirituale propriu-zise, de la *Confesiunile* lui Rousseau la *Educaţia lui Henry Adams*.

Romanul american al iniţierii nu începe cu *Huckleberry*. *Finn*, aşa cum credea Hemingway, ori mai recent criticul Ihab Hassan. 32 El coboară în timp până la Cooper, Hawthorne sau Poe, culminând în opera lui Melville. E adevărat că la început, bunăoară în proza lui Cooper, traiectoria era inversă, nu de la inocenţă la experienţă, ci de la maturitate la visul tinereţii şi inocenţei de aur: „Romanele lui Ciorap-de-piele… evoluează în sens invers de la bătrâneţe la tinereţea de aur. Acesta este adevăratul mit al Americii. Ea începe bătrână, zbârcită şi încinsă într-o piele vetustă. Şi urmează o năpârlire treptată a acestei piei vetuste, spre o nouă tinereţe. „33 D.H. Lawrence descoperea astfel caracteristica fundamentală a literaturii americane, exemplificată de evoluţia lui Cooper (de la bătrâneţea şi moartea eroului Natty Bumpo în Pionierii *şi* Preeria, *la* tinereţea sa jubilantă în Vânătorul *de cerbi*) *şi* o rezuma ca mit *al Americii*: nostalgia păstrării inocenţei, a întoarcerii în urmă la starea odenică a

începuturilor. Iniţierea nu era refuzată; până la capăt (Natty Bumpo trecea printr-o serie de încercări iniţiatice care îl maturizau şi îl dezabuzau în acelaşi timp, dar ea avea ca rezultat mai mult înstrăinarea eroului, refugiul său din realitatea lumii sociale, la marginea civilizaţiei. Era vorba deci de o falsă iniţiere, sau o deziniţiere, *cum* o numeşte R.W.B. Lewis34, nu întru societate, ci împotriva şi în afara ei, caracteristică pentru o bună parte din prozatorii americani, de la Cooper şi Poe la Sh. Anderson, Hemingway sau Salinger. Din acest punct de vedere se poate aprecia că în romanul american iniţierea e adesea parţială, incompletă (neconducând întotdeauna la integrare socială), iar uneori e refuzată complet: de Billy Budd, Daisy Miller, unii eroi ai lui Sherwood Anderson, ai lui Salinger etc. Daisy Miller, bunăoară, sfârşeşte tragic tocmai pentru că refuză până la capăt convenţiile sociale, conservându-şi candoarea (în fapt ignoranţa cu privire la codul de moravuri instituit). Eroii lui Sherwood Anderson nu cunosc o iniţiere reală. În final ei dau semne de îmbătrânire prematură, fără să fi trecut pirintr-o fază a maturizării autentice. Eroii lui Salinger refuză în general „conversiunea" la lumea adultă, filistină, refugiindu-se în gesturi don-quijoteşte, în absenteism oultist Zen, sau crize de misticism. Nici chiar De veghe *în lanul de secară nu* e atât un roman al educaţiei, cât unul al refuzului, al separării de lumea adultă, organizată.

În alte cazuri (majoritatea) iniţierea este parţială: Huck Finn evoluează incomplet, într-un roman cu final deschis, care îl lasă suspendat între civilizaţie şi primitivism, între adolescenţă şi maturitate, între oraş şi fluviu, ultimul simbol al unei iluzorii stări de graţie edenică la marginea societăţii. Decizia sa finală e ambiguă: nu o decizie a integrării, cât a explorării în continuare a „teritoriului necunoscut din faţă". Decizie arhetipală a majorităţii eroilor prozei americane. H. Fleming, de pildă,

protagonistul romanului *Semnul roşu al curajului* (Stephen Crane) străbate, ca atâţia alţti, traiectoria de la evadare, retragere precipitată, la reîntoarcerea spăsită şti nu prea convinsă în societatea organizată (aici cea a armatei). În vreme ce *Augie March* al lui Saul Bellow, spre deosebire de multe personaje din proza contemporană, victime patetice ale experienţei, reuşeşte să evolueze spre cunoaştere, ca un Columb „al realităţii din imediata apropiere*, ca un nou Qdiseu, dar şi iniţierea sa rămâne oarecum incompletă, iar personajul suspendat între inocenţă şi cunoaştere, alienare şi reintegrare socială. Totuşi el descoperă o modalitate de adaptare la dramatismul şi imprevizibilul existenţei: atitudinea ludică, ironică.

Majoritatea acestor eroi, cu iniţieri eşuate dramatic ori rămase incomplete, sunt adolescenţi. Întreaga literatură americană, de altfel, pare a întârzia în această zodie a *adolescenţei* sau *copilăriei prelungite*, incriminată de unii critici, ca spre exemplu de Leslie Fiedler: „Imagini ale copilăriei şi adolescenţei bântuie prin cărţile noastre cele mai mari ca o mărturisire simbolică a neputinţei pe care o simţim, dar pe care n-o putem remedia…” 35 Moartea prematură (a eroilor, ori chiar a scriitorilor care i-au plăsmuit profetic), nostalgia copilăriei pierdute, rămânerea obstinată într-o atitudine adolescentină în faţa vieţii, sunt teme frecvente în literatura americană de la Cooper şi Twain, la Sherwood Anderson, Wolfe sau Salinger. Sherwood1 Anderson rezumă această situaţie cel mai exact: „Când, vorbind despre Winesburg *Ohio*, *ai* „pronunţat cuvântul adolescenţă, ai nimerit mai bine decât ţi-ai închipuit. Eu sunt într-adevăr imatur, voi trăi şi voi muri imatur” 36. Arhetipală pentru atitudinea adolescentină rămâne şi figura lui Huckleberry Finn, eternul inocent’primitiv, semiurbanizat, care părăseşte oraşul (pentru a nu fi „adoptat şi ţivilizat”) şi refuză parţial creşterea, maturizarea, ero-u care poate fi lesne

recunoscut şi în proza lui Gertrude Stein, Scott Fitzgerald (Jay Gatsby), Wolfe, Jack London, Sherwood Anderson, Salinger, Kerouac, ori în filmele lui Marlon Brando şi James Dean.

Aceste teme purced în egală măsură din experienţa socială a Americii (din *cultul inocenţei*, dominant mai ales în secolul XIX), din tradiţia romantică a introspecţiei melancolice şi a frondei adolescentine (Rousseau, dar şi Goethe – „Suferinţele tânărului Werther*), ori din interesul crescând de mai târziu acordat primitivismului, vârstei nealterate de convenienţele sociale (Bergson, Freud). Cultul inocenţei a debutat ca o „veritabilă epidemie a încrederii în om (R.W.B. Lewis), o reacţie firească împotriva teoriilor calvine despre natura coruptă a omului şi păcatul originar. Noua doctrină religioasă unitarianistă (la care a aderat şi Emerson) declara ritos că „toată omenirea se naşte eliberată de păcat şi nu are în ea corupţie morală ori vreo propensiune spre rău – cu toţii sunt perfect inocenţi – ei vin pe lume în aceeaşi stare în care se afla Adam înainte de cădere”. 37 Ca) atare Emerson, Thoreau şi atâţia alţii vor glosa pe tema inocenţei universale, iar Whitman se va închipui în postura „rapsodului cântecelor adamice”. Dar accepţiunea etică a inocenţei este repede depăşită spre o accepţiune mai largă, metafizică şi socială, în care inocenţa americană începe să însemne disponibilitate absolută în faţa istoriei, posibilităţi mereu virgine de dezvoltare, vocaţia eternă a începuturilor în care au crezut primii colonizatori, „şi în care se credea în continuare, adică capacitatea de a lua mereu lucrurile de la capăt ca şi când nimic nu s-ar fi întâmplat. Aceasta este utopia America, iluzia teritoriului cu desăvârşire nou, a „ţării promise”, edenice, în care se poate edifica o nouă existenţă eliberată de erorile trecutului. În fine, în planul cunoaşterii, această – atitudine a născut o veritabilă filosofie a inocenţei, o *viziune* asupra

lumii a cărei disponibilităţi (şi limite) le-au exemplificat Emerson, Thoreau, Whitman. Această viziune respingea existenţa răului (marea lui Whitman, bunăoară, este lipsită de violenţă şi forţe distructive, nu are rechini, nu stă sub semnul canibalismului universal, ca la Melville), nu recunoştea dramatismul existenţei, eroarea tragică, inechitatea socială sau morală.

Dar de la bun început viziunea inocentă a fost pusă sub semnul întrebării, respinsă de scriitorii mai sceptici ai Americii. Aşa, spre exemplu, Henry James-bătrânul, tatăl scriitorului, a făcut o critică exactă şi cuprinzătoare a mitului inocenţei americane, a atitudinii adamice. El a demonstrat vulnerabilitatea inocentului, postura sa izolată în lume, psihologia sa rudimentară, reticentă, şi ca atare necesitatea tragismului şi a „căderii adamice" (a. experienţei) pentru împlinirea cunoaşterii şi a personalităţii umane. „Orice om care a atins anii adolescenţei sale. intelectuale începe să bănuiască că viaţa nu e o farsă comică... ci că, dimpotrivă, ea înfloreşteşi rodeşte din cele mai profunde adâncimi tragice" * 38 De aceea Henry James-bătrânul va găsi figura inocentului adamic drept „obtuză, somnolentă, inconştientă... prozaică şi ne ave nturoasă", şi. va teoretiza necesitatea căderii adamice, a iniţierii în experienţă, „o veritabilă ascensiune ia un nivel uman normal", social (de altfel una din lucrările sale se intitulează Societatea, *forma răscumpărată a omului, 1879*).

Un alt eseist al acestei perioade, Horace Bushnell, ajunge la concluzii similare. El defineşte experienţa umană ca un ciclu necesar al căderii şi renaşterii, ca o dramă a „luptei cu răul, o cădere şi o salvare", repunând astfel în drepturi viziunea tragică în filosofia americană. Tot Bushnell prefigurează cu multă pertinenţă destinul viitor al inocentului american, alienarea sa socială-fără posibilitatea răscumpărării atâta vreme cât acesta refuză

experienţa şi îşi realeagă relaţiile cu trecutul, tradiţia familială şi socială. 39 Procesul fusese deja intuit şi de o serie de scriitori premergători lui Melville. Hawthorne, de pildă, studia în *Faunul de marmură* (subintitulat „O transformare”) efectele iniţiaţi ce pe care o experienţă dramatică le are asupra unui inocent arcadian ca Donatello, maturizat radical printr-o asemenea „felix culpa”. „Transformarea” este această călătorie spirituală tragică de la inocenţă la conştiinţa răului, o traiectorie a iniţierii prezentă mai apoi în aproape toate romanele lui Henry James, Melville, Wolfe, Hemingway, Faulkner, rezumată astfel de criticul R.W.B. Lewis: *„naşterea inocentului*, *incursiunea în lumea necunoscută*, *coliziunea*, *căderea fericită*, *înţelepciunea şi maturitatea produsă de suferinţă” A0*. La toţi aceşti prozatori iniţierea ia o formă tragică, cu atât mai evidentă cu cât utopia inocenţei este mai adânc înrădăcinată în mentalitatea eroilor. Dar spre deosebire de majoritatea scriitorilor acestui secol, care sentimentalizează motivul iniţierii tragice, a pierderii inocenţei, Melville sau James, bunăoară, adoptă o postură dialectică, irccică, faţă de inocenţă şi iniţiere

(ca în *Billy Budd* sau *Cupa de aur*); în vreme ce îşi mărturisesc nostalgia pentru un centru static, senin, edenic („insula perdita” sau atolul din „Atlanticul învârtejit de uragane” al sufletului), ei înţeleg că repausul este iluzoriu, că esenţa lumii este mişcarea, creşterea şi schimbarea dialectică.

C. EDUCAŢIA INOCENŢILOR MELVILLIENI

Cum remarcă şi criticul Merlin Bowen, în toate naraţiunile melvilliene există un protagonist în conflict cu întreg universul. 41 Pe această cale el încearcă să-şi definească poziţia în lume şi să se autodefinească, explorarea lumii însoţindu-se în literatura americană a secolului al XIX-lea cu autoexplonarea (Emerson, Thoreau, Whitman). Ambele întreprinderi sunt extrem de dificile:

Melville îşi pune eroii să comenteze complexitatea dezarmantă a sufletului uman, natura sa indescifrabilă, „egipteană”: „Noi nu ne cunoaştem decât după nume; ca nişte scrisori sigilate, nu ne putem citi decât inscripţiile de deasupra”. (*Mardi*, cap. CXXVI). Sau: „Datele pe care viaţa le furnizează spre alcătuirea unei aprecieri juste a unei alte fiinţe, sunt la fel de nefolositoare ca în geometrie o singură latură pentru determinarea întregului triunghi”. (*Şarlatanul*, cap. XXXVI). În egală măsură e dificilă şi explorarea lumii exterioare, o procesiune de semne mistificatoare şi „măşti de mucava” care ascund esenţa fenomenelor.

În acelaşi timp însă Melville insistă asupra faptului că iniţierea şi cunoaşterea pot fi procurate doar pe calea *experienţei directe*, nu prin intermediari sau contemplare detaşată. Donjalolo, unul din regii prototipici din *Mardi*, este condamnat (sub ameninţarea morţii) să nu părăsească fortăreaţa naturală închisă între munţi, cu cele două palate ale sale, şi ca atare încearcă să cunoască lumea prin mesageri, prin delegaţi; soluţie falimentară, căci aceştia nu-i transmit decât yiformaţii contradictorii, neverificabile. Şinele nu se poate defini decât pe calea experienţei, adică a relaţiei cu ceilalţi, cu lumea care i se opune: „Căci deşi sufletul nud al omului cu siguranţă conţine un element latent al productivităţii, încă nu s-a văzut copil născut doar dintr-un singur părinte; experienţa vizibilă a lumii este acea forţă procreative care impregnează muzele; hermafroditii eficienţi în sine nu sunt decât o legendă”. (*Pierre*, p. 293). Pasajul se referă la eşecul lui Pierre ca artist, tocmai pentru că a neglijat experienţa de viaţă, a încercat să extragă literatura sa juvenilă dintr-o autocontemplare narcisistă.

Tot în *Pierre* Melville rezumă şi *etapele iniţierii* inocentului, ale creşterii şi uceniciei sale:

„Priviţi acel mic mormoloc, cât timp îi trebuie să

înveţe să stea singur pe picioare!… mult va trece până ce treptat acest copil va învăţa să stea singur fără ajutor. Şi ourând, ajungând om matur, el îşi va părăsi chiar mama ce l-a născut, şi tatăl ce l-a conceput, ca să treacă mările poate, ori să se stabilească în depărtatele ţinuturi ale Oregonului. Priviţi acum sufletul lui. În germene el este strâns înfăşurat din toate părţile de lume, precum coaja înfăşoară miezul cel mai fraged; apoi el se naşte din carapacea lumii, dar încă mai stă agăţat de ea; încă mai strigă după sprijinul mamei sale, lumea, şi a tatălui său, Dumnezeirea. Dar va învăţa totuşi. să fie independent, deşi nu fără multe lacrimi amarnice, şi multe căderi jalnice". (Pierre, *cap*. XXII, p. 335).

Fiecare dintre eroii lui Melville începe ca un inocent jubilaitiv, un călător pătimaş pornit în căutarea lumii edenice, a paradisului primitiv, veşnic verde (polinezian sau cvasi-polinezian). Tommo, Omoo, Taţi, Redburn, „Jacheta albă", Işmail, Pierre, sunt în linii mari acelaşi personaj adolescentin, parţial autobiografic, nutrind visul lumii de aur îneerând să măsoare lumea reală din perspectiva lui. El este reprezentant al burgheziei americane, idealiste, alimentată de lecturile romanţioase şi aventuroase (în genul cărţilor scrise de Frederick Marryat) un *erou livresc* aşadar, care mereu judecă realitatea prin prisma cărţilor, aplicându-i comparaţii bombastice, livreşti. Specia era ironizată de Melville încă în *Taipi*: „Nişte flăcăiandri pletoşi şi cu gâtul gol, minaţi deopotrivă de spiritul de aventură (în original „lecturile din căpitanul Marryat", n.n.) şi de sărăcie, îmbarcaţi la Nantucket pentru a face o excursie de plăcere în Pacific şi cărora grijuliile lor mame le-au dat să aibă cu ei şi câteva sticle ou lapte, s-au întors de multe ori persoane respectabile, în puterea vârstei" (cap. III, p. 28).

Dar înclinaţia spre aventură, spre călătorie, este oportună de vreme ce pe această cale se desăvârşeşte

educaţia inocentului. Işmail exemplifică cel mai bine acest fapt. În cazul său evadarea pe mare este motivată atât de o pasiune romantică pentru explorare, pentru locurile îndepărtate, exotice şi oraşele legendare, cât şi de tentativa depăşirii impasului existenţial în care se află eroul la început. În locul sinuciderii, a „pistolului şi glonţului", el alege expediţia pe mare, aparent un remediu mult prea radical de vreme ce acesta echivalează cu părăsirea confortului domestic, a unei „familii vechi, cu vază" şi a lumii uscatului, cunoscute. Dar treptat expediţia sa va primi semnificaţia unei renaşteri (simbolizată şi de salvarea sa în final din cataclismul care distruge vasul), o intrare dramatică într-o nouă stare existenţială, aceea a maturităţii obţinute prin experienţă. Destinul lui Işmail urmează deci traiectoria obişnuită de la inocenţă edenică la maturitate, printr-un fel de moarte spirituală (înghiţit temporar de vortexul mării) din care eroul apoi renaşte la o viaţă superioară. Întocmai ca şi fierarul Perth care, încurcând lamentabil iţele vieţii sale pe uscat, caută refugiu pe mare ca o „nouă viaţă fără vinovăţia unei morţi intermediare.

Şi alţi eroi, Red burn, Jacheta albă, Pierre, părăsesc dintr-un motiv sau altul, confortul aparent al casei părinteşti pentru a se arunca în lume în căutarea experienţei. În momentul rupturii ei par nişte inocenţa adamici fără nici cea mai rudimentară intuiţie a dramatismului existenţei. Pierre, bunăoară, duce o existenţă cvasi-fatală în paradisul pastoral de la Saddle Meadows, dominat de autoritatea maternă, redus* la inconştienţă şi somnolenţă candidă, asemănătoare celei descrise în cazul indigenilor primitivi din *Taipi*. Viaţa la ţară întârzie, în aceste condiţii, educaţia sa; la nouăsprezece ani Pierre se comportă încă ca un „animal robust", plin de vitalitate, dar complet inconştient, crescut în cultul frumuseţii aristocratice, artificiale, a privilegiilor

de castă şi a idealismului oedipian. De aceea desprinderea sa de mediul familial va avea asupră-i efecte traumatice: deşi absolut necesară, eroul nu-i va supravieţui.

Ruptura cu viziunea inocentă a lumii de aur şi a paradisului copilăriei este aproape întotdeauna prefaţată de o călătorie, o aventură în spaţiu (în majoritatea cazurilor pe mare, în *Pierre* pe uscat, spre metropola nordului) şi evenimentul ei principal este o cădere Adam i că, reală sau simbolică, un şoc al iniţierii. După G. Durand, diferitele *simboluri catamorfe* sunt legate de tema timpului nefast şi mortal, a angoasei umane în faţa temporalităţii.42 însuşi actul naşterii poate fi însoţit de o cădere traumatică, pentru a nu mai vorbi de faptul că primele experienţe locomotorii ale omului prilejuiesc descoperirea dramatică a căderii şi gravitaţiei. Bachelard, pe de altă parte, vorbeşte chiar despre un „complex al lui Anteu" pe care îl resimte persoana ce părăseşte contactul confortabil cu pământul: ameţeala, în acest caz, este o reamintire brutală a condiţiei noastre terestre, limitate. 43 Eroii melvillieni trăiesc şi ei, în forme variate, aceste căderi traumatizante, şocuri ale intuirii limitelor ce definesc condiţia umană: în *Redburn* eroul are revelaţia dramatică a oraşului european malefic, infernal, ou totul surprinzător pentru imaginaţia sa idealistă; Pierre trăieşte o serie de asemenea revelaţii (adevărate prăbuşiri ale fiinţei sale interioare ori a ordinii idilice a lumii imaginate de el); Işmail descoperă în capitolul *Cazonele* (XCV) din *Moby Dick* (experienţă care ia forma coşmarului derutant) riscurile deosebite şi ambiguitatea explorării idealiste care poate conduce pe nesimţite la dezastru, nu „spre vreun liman aflat înaintea noastră" ci dincolo de toate limanele, spre haos. Această revelaţie are loc semnificativ după trezirea bruscă a eroului, adormit la cârma vasului din cauza contemplării idealiste a focului de sub cazane. În fine, în *Billy Budd* protagonistul trăieşte şocul catastrofal al intuirii răului

insidios şi a inechităţii, reprezentate de maleficul Claggart, cel care îl acuză pe nedrept de complot – şoc atât de puternic încât îi curmă posibilitatea disculpării (vorbirea) şi îl împinge instinctiv la crimă.

Expunerea inocentului la răul lumii, temă universală a romanelor educaţiei, mai ales în secolul al XIX-lea, ia astfel forma radicală! a şocului iniţiatic şi a căderii adamice. Tema *căderii necesare* o reţinuse Melville deja din unele piese ale lui Shakespeare (*Richard al doilea*, *Henric al cincilea*) din poemul lui Milton oii opere similare ale lui Dryden şi Byron (Dryden, de pildă, scrisese o versiune dramatică a *Paradisului pierdut* intitulată *Starea inocentă şi căderea omului*). 44 O serie de eroi ai lui Melville trăiesc spaima căderii, *hipsofobia* caracteristică şi operei lui Poe. În *Taipi* cei doi eroi ating valea edenică după o serie de căderi terifiante pe hornul unei prăpăstii. Redbura, urcat pe vreme de noapte să desfăşoare o pânză, e cuprins de groaza prăbuşirii în vid, ca în coşmarurile din copilărie. Dar curând el ajunge să-şi domine această spaimă şi astfel îşi schimbă şi postura umilitoare de pe vas, de simplul salahor, urcând acum frecvent pe catarg, cuprins de o bucurie delirantă în vecinătatea cerului, simţindu-se un nou Sam Patch, un plonjor din înălţime. Interesant este faptul că imaginea *plonjorului* (centrală şi în poemul epopeic al lui W.C. Williams, PATERSON) are în opera melvilliană cel puţin trei accepţiuni simbolice: 1. de arhetip al exploratorului, al călătorului epopeic care sondează adâncimile infinite ale existenţei; 2. arhetip al inocentului care plonjează în experienţă (deci o plonjare iniţiatică) şi 3. arhetip al idealistului melvillian care simte ispita panteistă a contopirii cu realitatea contemplată din vârful catargului, cu propria sa imagine surprinsă narcisist în apa mării (a se vedea mai ales cap. XXXIV, „Omul de pe catarg”, din *Moby Dick*).

Sensul al doilea, cel iniţiatic. al căderii, este

exemplificat cel mai bine de prăbuşirea protagonistului din *Jacheta albă* în mare. Aici intervine şi un alt simbol iniţiatic, acela al tunicii albe purtate de protagonist, veşmânt care sugerează inocenţa sa şi care îl izolează în mod nedorit între ceilalţi, atrage atenţia asupra sa, protagonistul fiind astfel mereu selectat pentru munci oneroase şi periculoase. Cum de câteva ori acest strai alienant şi nepractic (forma sa este perfect adaptată idealismului eroului, el fiind compartimentat într-o sumedenie de buzunare ce ascund obiecte netrebuincioase sau cărţi nefolositoare) pe un vas de război) este pe punctul de a primejdui viaţa sa, eroul încearcă de mai multe ori să-l abandoneze, să-l revopsească în negru, să-l ofere în schimb pentru alte obiecte. Fără succes, însă, întrucât acesta este legat intim de fiinţa lui şi nu poate fi părăsit decât la modul simbolic, iniţiatic, aşa că în scena finală a căderii în apă (cap. XCII) când, suspendat între viaţă şi moarte, imobilizat de jacheta sa, eroul o spintecă cu cuţitul „parcă m-aş fi spintecat pe mine”, ieşind din ea (şi din apă) ca într-o nouă naştere, cu cordonul ombilical (inocenţa sa anterioară) retezat. Căderea propriu-zisă într-un *maelstrom* purpuriu (culoarea sângelui care îi înceţoşează privirea) reprezintă admirabil, fizic şi simbolic, şocul trecerii eroului în noua stare a maturităţii, dramatica operaţie obstetrică care îl va smulge din inocenţa sa infantilă şi distructive Aceeaşi operaţie se va repeta ritualic şi în alte romane, punctând mereu experienţa morţii şi renaşterii simbolice a eroilor (Tashtego salvat de Queequeg de la înec în corpul balenei, Işmail salvat de sicriul-canoe al lui Queequeg din maelstromul ce înghite totul în final, Pip, în acelaşi roman recuperat din căderea sa în adâncurile misterioase ale mării, etc.).

Maelstromul (*vortexul*) e o imagine arhetipală multivalentă în proza melvilliană, simbolizând în primul rând experienţa proteică, copleşitoare, dacă eroul se lasă

în voia ei, iniţiatică şi definitorie dacă eroul o confruntă curajos (în vechile mitologii vortexul sferic universal, numit Tac în extremul orient, era originea tuturor lucrurilor). El are şi sensuri sexuale sau demonice (Blake îşi imagina iadul ca un vârtej format dintr-un intestin şerpuitor). De aceea el este asociat în *Mardi* cu Hautia, femeia fatală, vrăjitoare, care ispiteşte eroul dar care o sacrifică pe Yillah, femeia angelică, simbol al inocenţei neroditoare ce nu poate supravieţui. Hautia (şi vortexul) au astfel un sens ambivalent, pozitiv şi negativ în acelaşi timp. În cap. EXCIni se vorbeşte despre războiul cu inocenţii purtat de rasa mardienilor obişnuiţi (ca şi Bautia) împotriva fiinţelor angelice, androgine ca Yillah. Oricât de crudă, această vânătoare-cruciadă a fost necesară: ea a expulzat din lume fiinţele fragile, hermafrodite – inocenţii – care, atunci când sunt rupţi ca nişte „muguri" din starea lor edenică (Yillah, Jimmy Rose, Billy Budel au nume simbolice florale) şi coborâţi în istorie, nu pot supravieţui. *Billy Budei* pare chiar a decreta sacrificarea necesară a inocenţei, crucificarea ei cită. vreme ea rămâne divorţată de cunoaştere şi istorie. În mod semnificativ, această operă care sintetizează convingător tema căderii necesare a inocentului încheie opera melvilliană întocmai ca şi *Faunul de marmură*, opera lui Hawthorne, sau *Cupa de aur*, opera lui James (toate aceste cărţi pe aceeaşi temă a compromiterii inocenţei).

Motivul căderii adamice se înscrie în proza melvilliană între alte imagini şi simboluri catamorfe: turnuri prăbuşite (*Clopotniţa*, *Pierre*), finaluri apocaliptice de roman în care eroii sunt. Înghiţiţi de un vortex, se prăbuşesc în noapte şi moarte (*Moby Dick*, *Pierre*, *Şarlatanul*); toate subliniind, ca şi în proza lui Poe, fragilitatea lumii sociale şi spirituale a secolului XIX, dezechilibrul ei, necesitatea declanşării unor mari mişcări escatologice primenitoare.

Iniţierea tragică a inocenţilor melvillieni urmează mai multe direcţii; ea poate fi o iniţiere existenţială, erotică, socială şi morală, sau metafizică (filosofică).

INIŢIEREA EXISTENŢIALĂ presupune definirea unei atitudini faţă de existenţă, a unui modus vivendi. Cum am văzut, la început eroul este un tip livresc, frecventator al unor cărţi romanţioase sau esoterice, conservându-şi cu aroganţă superioritatea culturală (unul din motivele pentru care Taţi evadează de pe vas este „vulgaritatea" celorlalţi marinari ce nu sunt în stare să-i identifice citatele din tratatul despre melancolie al lui Burton). Pe de altă parte, cultura sa livrescă este un handicap în faţa experienţei, eroul devenind incapabil de o trăire autentică, neliteraturizată. *Donquijoti-Smul* acestor personaje le conduce spre erori burleşti şi umilinţe insuportabile care agravează înstrăinarea lor socială.

Inocenţii melvillieni au la început o atitudine ludichedonistă, euforică şi adesea iresponsabilă, simbolic rezumată de Melville în povestea vasului „Burlacul" (*Moby Dicky* cap. EXIV), vas al succesului comercial, al atitudinii pragmatice superficiale, ignorând cu desăvârşire elementul dramatic al existenţei (refuzând, de pildă, să creadă în existenţa lui Moby Dick). În *Taipi*, *Mardi*, *Moby Dick*, *Pierre*, *Şarlatanulf* sau proza scurtă „Paradisul burlacilor scriitorul reprezintă inocenţa printr-o galerie de celibatari afabili, trăind utopia unei existenţe fără griji, ca un nesfârşit festin peste care ei tronează convivi aii şi inconştienţi (motivul respectiv preexistă în proza lui Rabelais, Dickens – „Clubul Pickwick" – sau Hawthorne). Astfel Tommo, Taţi, Işmail, Redburn sau Jacheta albă, precum şi o serie de personaje secundare ca Amasa Delano, regele celibatar Abrazza, etc. („Haideţi" – îi îndeamnă Media pe ceilalţi călători din Mardiy; „să ieşim iar în soare şi, întocmai ca şi nepăsătorul burlac Abrazza… să întoarcem spatele spre latura umbroasă a insulei" –

Mardiy *p*. 486) privesc realitatea cu naivitate şi umor. Viziunea lor comică nu lasă (cel puţin la început) să se acumuleze probele dramatice despre existenţă, să încolţească suspiciunea în sufletul lor benign. Ei sunt eroi expansivi, naiv-panteişti, ce vor să îmbrăţişeze întreaga umanitate, să fraternizeze cu universul: astfel Redburn sau Işmail, de pildă, idealizează oceanul în momentele sale de calm, vibrând la unison cu el într-o romantică ispitire spre contopirea cu cosmosuliar Pierre vede cu entuziasm naiv, din habitatul său pastoral de la Saddle Meadows, „o lume fără cusur, pată, ori semn, o lume a frumuseţii şi a bucuriei eterne” (Pierre, *p*. 85).

Inocentul melvillian este de obicei prea puţin implicat în acţiune, mulţumindu-se cu postura *observatoriilui detaşat*, ori fiind constrâns s-o accepte. Tommo din *Taipi* nu poate depăşi condit: a de outsider, de observator neimplicat, întrucât el înţelege prea puţin etosul şi obiceiurile băştinaşilor, şi se află într-o stare de semicaptivitate (agravată de boala piciorului său – boală, să nu uităm, cauzată tocmai de neputinţa sa de a se adapta la viaţa primitivă). Un observator este multă vreme şi

Tarji sau Işmail (de altfel ei dispar o vreme din naraţiune, devenind o simplă voce neutră, de narator), Redbum sau Jacheta albă. Ultimul face chiar elogiul posturii detaşate, focale (deasupra tuturor) a celui care urcă pe catarg, judecând firea oamenilor printr-un determinism naiv în funcţie de poziţia lor pe vas: cei de jos nişte troglodiţii ursuzi, violenţi şi corupţi, cei de pe gabie contemplatori surâzători, optimişti, influenţaţi de clarul cerului şi al mării (*Cojocelul alb*, I, p. 72). Tot astfel prind gustul reveriei şi al detaşării contemplative în înaltul catargului Redburn, Işmail sau Billy Budd; adesea însă, ei simt în egală măsură ispita saltului în gol, impulsul sinucigaş, narcisist al contopirii cu propria imagine reflectată în mare.

Contemplaţia detaşată este una din formele *evaziunii* din realitate practicate de inocenţii melvillieni. O formă şi mai evidentă este fuga de civilizaţie, călătoria în căutarea paradisului primitiv, polinezian, a insulei de aur, „Perdita”, vag întrezărită şi apoi definitiv pierdută. Motivul insulelor paradiziaceale sudului este fundamental în proza melvilliană. Sensul lor simbolic este multivalent: „insulele paradiziace sunt cele pe care miturile chineze le plasează în marea orientală şi pe care nenumăraţi împăraţi au încercat să le atingă... Ori se ştie că ele nu pot fi atinse decât de cei care pot să zboare, adică de nemuritori”. /i5 Astfel ele sunt în general inaccesibile sau greu accesibile din cauza unor obstacole dificile ori a unor serii de încercări iniţiatice la care eroul e supus înainte să le cucerească. Dar ele îl ispitesc pe călător întrucât îţi oferă promisiunea vieţii renăscute sau eterne, a calmului şi a păcii primordiale, a refugiului salvator. Insula devine simbolul vieţii născute din agitaţia amniotică a oceanului, rod al fuziunii între principiul masculin (muntele al cărui vârf izbânditor este tocmai insula) şi principiul feminin (marea); sau simbol al acelui centru universal al calmului germinativ (vezi capitolul „Marea armadă” din Moby *Dick* care descrie un arhipelag de balene-insulă în mijlocul f oceanului agitat, t o p o sal armoniei şi creaţiei universale) şi al naturii protectoare, materne, ca un pântec la care eroul aspiră să se reîntoarcă. De aceea motivul insulei paradiziace este strâns legat de cel al insulei *ca refugiu*: întrucât „insula este imaginea mitică a femeii, a fecioarei, a mamei”, numeroşi eroi au vocaţia retragerii insulare, „sinonim cu întoarcerea la marnă”. 46

Semnificativ, călătoria eroilor melvillieni în căutarea insulei paradiziace debutează printr-o dezertare de pe vasul civilizaţiei occidentale. Motivele sunt numeroase: calvarul existenţei austere, privative de pe vas („Nimic proaspăt în jurul nostru... nimic verde la vedere... Oh, să te

răcoreşti privind un fir de iarbă" – Taipi, p. *13*), disciplina marţială, despotismul căpitanilor, viaţa rutinieră, fără orizont, petrecută între somn şi cart, dar mai presus de toate, ispita reîntoarcerii la existenţa primitivă, la utopia „sfârşitului efortului social, la lumea inocentă a dorinţelor împlinite şti la societatea umană a libertăţilor absolute" care este, după Northrop Frye, mitul fundamental al artei. 47 Regresiunea la natura primitivă ar echivala cu o reîntoarcere la uter, o naştere sau o renaştere întru inocenţă (de unde şi sugestivul imagism al coborârii pe hornul abrupt, al muncilor trecerii în valea taipiană, în noua stare existenţială – observat şi de D.H. Lawrence48).

Dar aparent edenica insulă Nuku Hiva din Pacific este opusă în primul rând societăţii americane mercantile a secolului XIX, aflată într-o perioadă a expansiunii economice şi utilitarismului nedisimulat. La o privire superficială (precum aceea a inocentului melvillian) edenul insulelor polineziene oferă o serie de avantaje asupra civilizaţiei occidentale: spontaneitate a trăirilor, inocenţă, simplitate naturală, abundenţă, gratificarea simţurilor, absenţa efortului şi a disciplinei constrângătoare, a răului social, violenţei şi crimei. După James Baird 49, Melville şi eroii săi aspiră la un *primitivism* autentic, comparabil cu cel al lui Stoddard, Becke, Pierre Loti, Gaugain, Lisle, Lautrămont, Rimbaud. Melville ar fi astfel unul din promotorii noului curent primiţi vist din a doua jumătate a secolului XIX, reconsiderând simbolurile şi arhetipurile culturii primitive, dar în mod creator, construindu-şi noi *autotipuri* după modelul acestora. Primitivismul modern este deci, în esenţă, „un mod de simţire care substituie simbolurile creştine tradiţionale / considerate uzate / cu un nou limbaj simbolic inspirat din cultura orientală a Oceaniei şi Asiei. „50 Melville ar fi după criticul citat un primitiv autentic întrucât în opera sa experienţa polineziană nu supravieţuieşte doar ca atmosferă

sentimentalizată, ci ca sensibilitate simbolică şi chiar viziune. Cele douăzeci şi şase de zile petrecute de scriitor în valea Taipi şi şase luni în zona Pacificului au fost1 trăite intens, germ imn ci o serie de autotipuri şi simboluri ou totul noi care înlocuiesc în proza melvilliană simbolurile tradiţionale ale culturii occidentale.

Într-adevăr, o temă importantă a acestei opere este aceea a disputei între primitivismul oriental şi civilizaţia occidentală, temă ce ia uneori forme dramatice, precum aceea a. războiului subversiv al religiilor primitive (şi al modului de simţire primitiv) cu religiile şi cultura occidentală (în *Moby Dickbenito Cereno*, parţial în *Mardi* şi *Şarlatanul*). Pe de altă parte inocentul melvillian (ca şi exploratorul, navigatorul) este adesea un primitiv, prelucrare a arhetipului polinezian, un „puer acter. nusu: marinarul barbar, solitar (ca „vikingul" Jarl din *Mardi* sau bărboşii mateloţi din *Jacheta albă*, „semănând cu o ceată de regi păroşi din neamul merovingienilor, ori de longobarzi sălbatici") sau „marinarul chipeşi, un Adam primitiv cu o frumuseţe senzuală, polineziană (precum Billy Budd). În fine, în toate operele lui Melville (chiar şi. cele ce nu se ocupă de experienţele marine) se repetă aceleaşi arhetipuri polineziene: băştinaşul inocent, înţeleptul oriental, copacul vieţii (palmierul sacru), golful edenic şi valea polineziană paradiziacă (piană şi peisajul american bucolic de la Saddle Meadows este descris în aceşti termeni) sau diferitele imagini care alcătuiesc un complex simbolic al reîntoarcerii la pântec (lacul polinezian, caverna, valea, prăpastia). 52

Dar scena cheie din *Taipi*, aceea a descinderii anevoioase în valea paradiziacă, are şi un alt sens decât cel al reîntoarcerii la inocenţa stării prenatale, sens care atrage atenţia asupra atitudinii ambivalenţe, critice, a lui Melville faţă de tema primi ti visnrllui. Ea reprezintă, cum am văzut, şi o cădere iniţiatică: eroul trece printr-o serie

de încercări arhetipale (traversarea unor nuri, râpe, urcuşuri şi coborâşuri sisifice) ca după cinci zile şi nopţi de efort să parcurgă ultim/ul obstacol spre valea promisă (un perete abrupt de cascadă), aruncându-se în gol cu riscul vieţii. Pe moment el nu va înţelege semnificaţia iniţiatică a căderii sale; abia mai târziu va recunoaşte treptat prăpastia care există între el şi starea primitivă, imposibilitatea evadării din timp şi din istorie. Edenul primitiv îşi va descoperi pentru erou şi cealaltă faţă: spectrul dramatic al canibalismului, inerţia (somnolenţa) animalică, ignoranţa, incapacitatea comunicării. (absenţa unui limbaj elaborat) indolenţă şi dezinteres faţă de condiţia de explorator. Insula melvilliană este o lume a izolării fragile ce nu poate rezista în starea ei „naturală 4, divorţată de istorie şi civilizaţie, *corupând* şi fiind la rându-i *coruptă* de influenţele din afară. Astfel primele naraţiuni ale lui Melville anticipează, bunăoară, romanele conradiene ale „junglei" (*Nebunia lui Almayer*, *Lord Jim*, *Inima întunericului*, *Victorie*): toţi eroii melvillieni vor trăi un sentiment al alienării şi captivităţii în paradisul primitiv, un „complex al lui Ioa Wh = – adică fiorul claustrării într-un fel de pântec de balenă 53 (a se vedea şi izomorfismul celor două imagini, insulă albă şi balena albă, ambele râvnite de exploratorii melvillieni, ambele înghiţindu-i şi apoi eliberându-i după o perioadă iniţiatică). Dar aceste experienţe nu – conduc în general la dramatica depersonalizare, descompunere fizică şi morală a unui Almayer, Kurtz sau Hieyst; eroii lui Melville aleg într-un târziu calea reîntoarcerii „acasă", la civilizaţie.

Aşadar *primitivismul* este o soluţie riscantă în romanele melvilliene. În *Mardi* toţi primitivii apar ca inşi incompleţi: atât cei aparţinând nordului european (Juri, „vikingul"), cât mai ales reprezentanţii sudului polinezian (băştinaşii cu numai o jumătate a trupului tatuată, ca Samoa, liniile tatuajului încercuindu-le ochii, buzele,

urechile, nasul, handicapându-le capacitatea de percepţie şi comunicare). Iată de ce Tommo refuză să fie tatuat în *Taipi*, să fie convertit la o nouă credinţă şi viziune existenţială, fără posibilitatea recuperării. În *Jacheta albă* primitivul se va dovedi ineficient şi solitar pe vasul de război. În *Moby Dick*, în schimb, primitivismul pare salvator până la un punct (vezi relaţia Işmail-Queequeg), dar să nu uităm că cei trei harponieri indigeni ai vasului sunt în întregime controlaţi de inteligenţa superioară a lui Ahab, funcţionând ca un fel de braţe ale lui, împlinindu-se doar în mariajul simbolic cu civilizaţia (cuplul Işmail-Queequeg reaminteşte perechile Tommo-Cory-Cory, Taji-Samoa, etc.). În *Benito Cereno*, *Şarlatanul*, *Israel Potter* sau *Billy Budd* primitivismul (şi arhetipul inocentului primitiv) ia o înfăţişare agresivă, uneori chiar diabolică, într-o răsturnare spectaculoasă a sensului de până atunci al modului de viaţă „naturalnepervertit de civilizaţie. În fine, în *Pierre* este ironizată utopia primitivismului salvator ori a inocenţei fetale într-o vale cvasi-taipiană a somnolenţei şi inconştienţei (aici plasată simbolic în nordul Statelor Unite). Pentru a se împlini Pierre trebuie! să se smulgă din aparentul eden familial, dominat de mamă, şi să se piardă în existenţa tentaculară a metropolei. Aici însă va deveni victima unei alte utopii: aceea a femeii salvatoare, femeia copil (Isabel, variantă a lui Yillah din *Mardi*), instinctuală şi primitivă, a cărei influenţă se va dovedi la fet de nefastă ca şi aceea a bucolicului ţinut al copilăriei.

Iniţierea existenţială a eroilor melvillieni cunoaşte adesea forme dramatice. Şocul revelaţiei produce o maturizare forţată a lor, eroii pierzându-şi umorul, pofta de viaţă şi aventură, căzând într-o stare de depresiune ipohondră şi mizantropism, de negare totală a sensurilor vieţii. Unele dintre aceste personaje nici nu supravieţuiesc revelaţiei (Taţi, Pierre, Billy Budd, Benito Cereno,

Bartleby); altele se retrag într-o atitudine de expectativă dezabuzată, în mutism, sihăstrie, exil (Redfoum, Israel Potter, personaje ursine, mizantropice din *Şarlatanul* – „titanul invalid", Moredock, Pitch). Prozele lui Melville aduc în prim plan oameni solitari, autoexilaţi, exploratori retraşi la marginea societăţii civilizate (precum Natty Bumpo în *Preeria* lui Cooper) sau cruciaţi neînduplecaţi care îşi consumă revolta până la ultimele consecinţe. Puţini reuşesc să depăşească această criză a revelaţiei şi să avanseze spre o viziune matură care să respingă extremele inocenţei jubilante ori scepticismului nihilist şi să recunoască natura dialectică a realităţii, albă şi întunecată în acelaşi timp întocmai ca feţele ţestoasei. Unul din aceste rare personaje, parcurgând întreaga traiectorie a iniţierii existenţiale, este Işmail: el evoluează de la furia ipohondră iniţială (debutând însă pe fondul unei inocenţe adolescentine, superficiale) spre o viziune mai sumbră, dantescă despre existenţă, ca în final eroul să câştige o viziune superioară, pragmatică, de acceptare a necesităţii, de împăcare cu natura dialectică a realităţii.

Iniţierea existenţială este strâns corelată, firește, cu INIŢIEREA FILOSOFICA, conturarea unei viziuni adecvate despre lume. Din acest punct de vedere eroii melvillieni avansează îndeobşte de la *viziunea inocentă* la *viziunea tragică* (chiar agnosticism sau nihilism) şi în final (în cazul unor eroi ca Işmail) la *viziunea dialectică*, *fenomenologică*.

Încă în *Taipi* eroul este confruntat ou o dublă alternativă, cu o dilemă de natură filosofică („Taipi sau Happar? O moarte îngrozitoare în mâinile unor canibali feroce sau o primire prietenoasă din parte a unei spiţe mai omenoase de sălbatici?" – p. 79) în funcţie de care el va trebui să-şi precizeze atitudinea şi viziunea asupra lumii. Odată ajuns în valea taipiană, deci a probabililor canibali, suspensul continuă căci băştinaşii se comportă aparent amical, deşi unele gesturi şi obiceiuri ale lor devin

misterioase, ambigue. Protagonistul rămâne suspendat într-o chinuitoare stare dilematică, oscilând între o viziune inocentă şi una sumbră în interpretarea semnelor realităţii, stare agravată şi de absenţa unei *comunicări* veritabile cu băştinaşii (absenţa, sau întreruperea comunicării este una din cauzele principale ale eşecului cunoaşterii în cărţile lui Melville – vezi demonstraţia din *Moby Dick* cu „gamurile" sau diferitele profeţii ignorate de Ahab sau Işmail). Spre final eroul evoluează spre o atitudine mai suspicioasă, conferind semnelor aparent benigne ale paradisului polinezian şi o latură mai sumbră. Acest lucru este sugerat şi de schimbarea tonului narativ, de la jovialitatea de la început, la nota de reflexivitate prudentă şi retorica aprehensiunii (vezi cap. XXXI, „Presimţiri negre. O descoperire înspăitnântătoare*).

În *Mardi* suspensul metafizic intervine mai ales spre finalul cărţii, Taţi trebuind să aleagă între femeia inocentă, angelică (Yillah) şi femeia fatală (Hautia), adică între inocenţă şi experienţă, castitate şi corupţie, dilemă agravată şi de constatarea realităţii comune (izomorfiei) celor două femei: „În chip misterios Hautia şi Yillah păreau înrudite. Dar Yillah era numai frumuseţe şi inocenţă, cununa fericirii mele, paradisul meu pământesc; iar pe Hautia o uram din toată inima. Pe Yillah o căutam eu; Hautia mă căuta pe mine. Una mă ispitea clar încoace, cealaltă vag spre departe. Şi totuşi acum mă bătea gândul nebunesc că le voi afla pe amândouă aici: „...(*Mardi*, p. 534). Dar Taţi a evoluat între timp spre viziunea sumbră, chiar satanică, astfel că el va respinge hotărât noua versiune a paradisului lumesc, polinezian, paradisul otrăvit de prea multă abundenţă şi senzualitate indolentă pe care i-l oferă Hautia.

Spre deosebire de aceste două cărţi, *Moby Dick* pare a materializa (şi în acelaşi timp. polariza) mai clar forţele aflate în dispută. Astfel, cel puţin în ochii lui Ahab, balena

albă devine alegorie a „tot ceea ce chinuie şi scoate din minţi; tot ceea ce răscoleşte drojdia din lucruri; tot ceea ce e perfid într-un adevăr; tot ceea. ce zdruncină nervii şi tulbură mintea; toate laturile subtil demoniace ale vieţii şi ale gândirii omeneşti – într-un cuvânt, tot Răul din lume…” (M.D. I, p. 280). De aceea este destul de uşor pentru Ahab să combată radical. răul din univers (astfel exteriorizat în imaginea balenei-leviatan) şi să-şi definească atitudinea filosofică în funcţie de un oponent real, epopeic. Dar simbolismul balenei este îmbogăţit vertiginos pe parcursul romanului, sensurilor maligne ale monstrului adăugându-se şi sensuri pozitive, divine, până cinci balena reflectă şi ea o ambivalenţă universală i rad ic abilă. Cu atât mai mult în Pierre, *unde* protagonistul nu-şi va mai putea materializa adversarul cu aceeaşi inocenţă alegorizantă ca şi Ahab, el va fi torturat de ambiguitatea şi duplicitatea întregii realităţi (binele şi răul fiind doar „umbre” ale unei singure realităţi amorfe), de dilema metafizică şi morală care face imposibilă identificarea naturii existenţei. Pentru ca în Şarlatanul protagonistul să devină chiar „omul încrederii*, impostorul proteic a o mie de feţe şi măşti, cu sensuri divine şi diabolice în acelaşi timp, torturând celelalte personaje ale cărţii prin natura sa ambiguă.

— Confruntaţi cu o realitate duală, dilematică, inocenţii melvillieni reuşesc cu mare dificultate să-şi contureze o viziune despre lume, oscilând dramatic între cele două extreme unilateralizatoare ale realităţii (viziunea inocentă şi viziunea tragică), educaţia lor filosofică eşuând adesea lamentabil. Într-o primă fază ei vor îmbrăţişa lui tiea cu entuziasm necritic şi candoare (o viziune de tip-whitmanian, ca în versul „Nu resping nimic, accept tot şireproduc apoi acestea-n formele mele”), fără să rişte o judecată axiologică, păstrându-se în preajma aparenţelor confortabile. Viziunea inocentă caracterizează atât pe adolescenţii melvillieni înainte de iniţiere, cât şi pe

burghezii superficiali, afabili, conviviali (avocatul din *Bartleby*, căpitanul Delano, celibatarii din diferite alte cărţi). Căpitanul Delano, reprezentant al civilizaţiei americane (opus lui Benito Cereno, căpitanul spaniol, reprezentant al conştiinţei „lumii vechi") este complet lipsit die percepţia intelectuală şi morală, suferind de un fel de miopie etică ce atribuie tuturor lucrurilor o natură benignă. Prin „firea lui blajină şi nesuspicioasă" el se apropie de Billy Budd, inocentul în stare pură, „înzestrat cu buna dispoziţie a unei constituţii robuste, a tinereţii şi a unei inimi slobode... dar lipsit întru totul de – înclinaţie satirică. Jocul sensurilor duble ori al insinuărilor era cu desăvârşire străin firii sale". (Billy *Budd*, *p*. 10). Amândoi refuză iniţierea, Delano din comoditatea burghezului ce evită complicaţiile neplăcute ale unei viziuni mai adânci, sumbre, iar Billy din orgoliul de-a se şti copilul naturii, într-o iluzorie stare de graţie, protejat de inocenţa sa.

Evoluţia spre o viziune superioară începe cu intuirea unei realităţi dincolo de aparenţe, a unei semnificaţii îmbogăţite, simbolice a lucrurilor. Personaje ca Tommo, Taţi, Işmail, Pierre încep să-şi impună treptat o disciplină a reflecţiei, o distanţă filosofică faţă de lume, intuind corespondenţele simbolice între lucruri şi idei, ajungând în cele din urmă la o veritabilă conştiinţă simbolică (în sensul dat termenului de Ernst Cassirer, opus alegorismului practicat de personaje ca Ahab). Încă din primul capitol al eposului *Moby Dick*, în care Işmail consfinţeşte relaţia fundamentală între meditaţie şi mare, este definit şi caracterul simbolic al călătoriei eroului, o iniţiere deopotrivă *filosofică*, în sensurile lumii.

La început această conştiinţă simbolică este de natură romantică, susţinând ideea unui *arierplan* al realului, când divin, când demonic. Ca atare şi viziunea personajelor îşi va schimba culoarea în funcţie de identitatea transcendentală pe care o atribuie lumii: de

paradis pământesc, ori de infern al tenebrelor. De cele mai multe ori aceste două viziuni se succed în timp, eroul trecând de la viziunea idilică la cea tragică, infernală în urma unor şocuri iniţiatice. Semnificativ, această tranziţie este pusă de scriitor sub semnul *educaţiei danteşti*: deja în *Mardi* „sumbrul Dante" este chemat să petreacă alături de „grasul Rabelais", dând profunzime şi gravitate râsului jovial aii celui din urmă. În *Redburn* iniţierea eroului are loc în existenţa oraşului Liverpool, un oraş infernal, dantesc. Işmail, pe de altă parte, cunoaşte treptat latura sumbră a existenţei şi naturii umane (diabolice, damnate, în cazul lui Ahab) într-o călătorie ce seamănă ou o descindere orfică. Dar mai ales în *Pierre* relaţia cu opera lui Dante devine explicită, ea îi în d esenţială pentru iniţierea tânărului artist (*Pierre* este de altfel singurul *roman al uceniciei artistului*, deşi elemente ale acestei teme sunt presărate şi în alte cărţi, mai ales în *Mardi*, *Şarlatanul*, ori în povestirile de maturitate). Pierre citeşte *Infernul* la vârsta adolescenţei, suferind prima tulburare a viziunii sale idiliste în faţa revelaţiilor terifiante „ale infinitelor stânci şi golfuri ale misterului şi mizeriei umane", precum şi a straniei corespondenţe între chipul surorii sale vitrege, abia descoperite, şi cel al Francescăi. Dar abia mai târziu, în timpul tragicei sale iniţieri, protagonistul va accepta fără reţineri ghidajul spiritual a doua opere: *Infernul* dantesc şi *Hamlet*. La capătul călătoriei sale explorative în infernul oraşului modern, Pierre descoperă faptul că singura viziune au t entică este cea tragică şi că toată literatura adevărată izvorăşte din cunoaşterea adâncă a răului. O descoperire similară făcea Işmail în cap. „Cazanele*:

„Cea mai adevărată dintre cărţi este cartea lui Solomon. Ecleziastul este frumosul oţel călit al suferinţei. Totul este deşertăciune. Totul... Dar acela care ocoleşte spitalele şi închisorile şi trece în fugă prin cimitire, şi

vorbeşte mai degrabă despre opera bufă decât despre infern, acela care îi consideră pe Cowley, Young, Pascal, Rousseau nişte bieţi bolnavi şi jură toată viaţa pe Rabelais ca pe un înţelept acceptabil, adică vesel – omul acela nu e vrednic să se aşeze printre morminte". (M.D., II, p. 228).

Cunoaşterea tragismului existenţei este absolut necesară. pentru împlinirea inocentului melvillian: „A nu cunoaşte Tenebrele şi Suferinţa înseamnă a nu cunoaşte nimic din ceea ce trebuie să deprindă omul eroicu. (*Pierre*). Ea îl investeşte cu virtuţi eroice, epopeice: cei care suferă par întotdeauna mai autentici şi mai consistenţi decât inocenţii joviali. Ahab, care a cunoscut în toată amploarea ei „partea întunecată a pământului, încât cealaltă parte, cea teoretic luminoasă, îmi pare ca un fel de crepuscul incert*, domină pe toţi ceilalţi prin grandoarea sa tragic-eroică, devenind cel mai autentic protagonist al eposului melvillian.

Dar Melville nu acceptă necondiţionat viziunea tragică, după cum nu a acceptat-o nici pe cea inocentă: după *Moby Dick* atât inocentul, cât şi mizantropul (titanul tragic) vor cădea în dizgraţie. Pierre, bunăoară, va eşua într-un „timonism" şi nihilism melodramatic tocmai pentru că a înlocuit în procesul formării sale o viziune stereotipă, limitată, cu alta. Încă după prima criză a revelaţiei, Pierre răstoarnă mecanic viziunea sa anterioară, schimbă radical culoarea realităţii (albul inocent cu negrul demonic), transformând în monştri idolii de odinioară ai copilăriei sale. El cade victimă unui nou absolutism interpretativ: ca atare Pierre îşi va compromite educaţia, evoluţia spirituală, înlocuind dialectica procesuală a creşterii cu o succesiune de stări şi atitudini existenţiale opuse, rupte una de alta. Aceasta este de altfel cariera arhetipală a fiecărui idealist melvillian, a inocentului evoluând între extreme – de la îmbrăţişarea panteistă şi euforică a întregii realităţi, la refuzul ei total, nihilist. Abia spre sfârşit Pierre

va ajunge să intuiască natura profund dialectică a întregii realităţi, deşi o reduce încă la un joc al ambiguităţilor, al aparenţelor duplicitare; dar el nu mai are puterea să-şi i revizuiască încă odată viziunea şi în faţa acestei duplicităţi alege calea neutralităţii totale, adică a anihilării fiinţei sale şi a contopirii cu mineralul (piatra simbolică a numelui său).

O iniţiere completă va trebui însă să conducă inocentul melvillian dincolo de orice exclusivisme, spre o viziune echilibrată, dialectică. Aşa se întâmplă cu Işmail, care ajunge spre finalul romanului să câştige o conştiinţă simbolică de tip superior, dialectică, nu maniheistă, ce interpretează procesul cunoaşterii ca o aventură deschisă mereu sensurilor noi, îmbrăţişând organic toate laturile existenţei. Evoluând de la furia splenetică şi accesele de mizantropism de la început (când „numai solidele mele principii morale mă împiedicau să cobor în stradă şi să le smulg metodic oamenilor pălăriile de pe cap”) la detaşarea filosofică de mai târziu, eroul-narat or îşi recâştigă umorul, dar de astă dată nu umorul inconştient, candid, de odinioară, ci un râs tragi-comic, corespunzător viziunii sale duble şi ţinând seamă de paradoxurile existenţei (atitudinea respectivă poate fi recunoscută şi la alţi marinari filosofi, adepţi ai „veseliei sumbru-radioase”). În capitolul „Cazanele” Işmail ajunge să înţeleagă desluşit limitele ambelor viziuni exclusiviste între care a oscilat şi el. Axiomele pe care le extrage din întâmplarea sa simbolică sunt de maximă importanţă:

1. „Oameni buni, nu priviţi prea multă vreme focul! Nu visaţi niciodată cu mâna pe cârmă! Nu întoarceţi spatele compasului! * Nu vă încredeţi în focul artificial, a cărui roşeaţa dă tuturor lucrurilor o înfăţişare spectrală! Mâine, în lumina firească a soarelui, cerul va fi scânteietor; dimineaţa va da un alt relief, mai blând, siluetelor care străluciseră aidoma unor diavoli în pălălaia cu limbile

despicate. Singura lampă adevărată e soarele, slăvi tul, auritul şi veselul soare – toate celelalte sărat mincinoase". (M.D., II, p. 227 – 228).

Cu alte cuvinte Işmail ne avertizează împotriva idealismului steril, transcendentalist, a vizionarismului maniac care „purifică" realitatea, distruge substanţa sa vie, transformând-o într-o procesiune spectrală de monştri şi demoni. Alternativă pare a fi aceea a luminii solare, stenice care pune în valoare armonia universală a formelor.

2. „Dar soarele nu poate ascunde nici blestematele smârcuri din Virginia, nici blestemata Campagnă romană, nici întinsa Sahară, nici nesfârşitele deşerturi şi necazuri de sub lună. Soarele nu ascunde oceanul, care e partea întunecată a acestui pământ, şi care ocupă două treimi din el". (p. 228).

Prin urmare viziunea solară, idilică, a lumii este şi ea nesatisfăcătoare, limitată, din moment ce două treimi ale globului i se sustrag.

3. „Există o înţelepciune care e suferinţă, există şi o suferinţă care e nebunie. În sufletele unora sălăşluieşte un vultur ca acela din munţii Catskill, care poate coborî în râpele cele mai întunecate, dar în acelaşi timp poate să se înalţe din ele în zbor, pierzându-se în spaţiile însorite. Chiar dac-ar zbura veşnic prin acele hăuri, hăurile sunt în munţi, aşa că vulturul de munte se află, chiar în zborul său cel mai jos, la o înălţime mult mai mare decât păsările de câmpie" (p. 228 – 229).

Aşadar, în vreme ce viziunea gravă, a oamenilor solomoiiici, este mai autentică decât viziunea inocentă, idilică, prin exces ea poate deveni nebunie (mania lui Ahab). Adevărata atitudine superioară este aceea care combină gravitatea, plonjarea în adâncurile infernale ale existenţei, cu mişcarea ascendentă, detaşarea filosofică, solară (cele două mişcări înrudite ale vulturului din munţii

Catskill).

Iniţierea filosofică a inocentului melvillian se va încheia astfel, la modul ideal, cu recunoaşterea dialecticii existentului, a polarităţii viziunilor, întotdeauna relative şi nu absolute, condiţionate de datele obiective ale realităţii dar şi de cele subiective ale poziţiei şi dispoziţiei precumpănitoare a observatorului. Căci, atunci când contempli uriaşa coadă a balenei-lume, „dacă eşti într-o dispoziţie dantescă, vei vedea diavoli; dacă eşti în starea sufletească a unui Isaia, vei vedea arhangheli". (M.D., II, p. 163).

Un rol deosebit îl are, fireşte, şi INIŢIEREA SOCIALĂ ŞI MORALA a inocentului melvillian. Deja în *Taipi* şi *Omoo* eroul-narator devine conştient de unele limite sociale ale paradisului polinezian visat (organizarea socială rudimentară, insuficienţa comunicării, absenţa conceptelor ferme de „cămin", „casă", „comunitate") precum şi de influenţa nefastă a misionarilor europeni asupra lui (efectele corupătoare ale civilizaţiei evidente mai ales în Tahiti – *Omoo*). În *Mardi* secţiunea de mijloc a romanţului este ocupată de călătoria filosofică (de informare) prin arhipelagul mardian, de fapt o călătorie alegorică pe harta lumii, prilej de a trece în revistă principalele probleme sociale şi politice ale vremii. Dar în mod curios această iniţiere nu are aproape niciun efect asupra protagonistului Taţi care refuză în final să fructifice înţelepciunea acumulată pe parcursul expediţiei de explorare socială, spre deosebire de ceilalţi participanţi la călătorie – regele, poetul, istoricul şi filosoful – a căror educaţie e reală. În vreme ce aceştia din urmă vor lua hotărârea să aplice experienţa acumulată la realităţile insulei natale, Taţi va continua expediţia sa dincolo de marginile lumii, într-un vag transcendent.

Dar abia în *Redburn* şi *Jacheta albă* iniţierea socială devine centrală. Aici, şi în cărţile următoare, inocenţii

melvillieni au de trecut două *praguri ale iniţierii sociale*: vasul ca microcosm şi oraşul. Vasul, un fel de stat în sine, este – prin concentrarea sa socială şi existenţială – un mediu extrem de propice pentru educaţia inocentului, pentru testarea capacităţii sale de adaptare şi supravieţuire. Organizarea, structurile, nivelele de funcţionare ale acestui zigurat plutitor au claritatea necesară unei educaţii, la fel ca şi armata, bunăoară, o altă formaţiune socială preferată de romanul american. În secolul XIX vasul, comercial sau de război, era organizat după un sistem social vetust, moştenit de la britanici, într-un fel de monarhie despotică (nici măcar nu constituţională) neinfluenţată de democraţia burgheză din restul ţării. Pe de altă parte, şi din punct de vedere moral corabia reprezenta un caz extrem: mai ales marina de război era „un azil al tuturor disperaţilor, proscrişilor şi depravaţilor care ar putea întemeia o Alexandrie, o metropolă coruptă, o mahala plutitoare”, (vezi *Cojocelul alb*, I, cap. XVIII). „Neversink”, fregata de război, concentrează tot ceea ce este mai condamnabil în sistemele sociale ale secolului XIX, ca un uriaş penitenciar, ameninţând să dăinuie etern (vezi simbolismul numelui, „cel ce nu se scufundă”).

Confruntat cu o asemenea societate a viciilor multiplicate terifiant, inocentul melvillian va suporta cu greu şocul iniţierii, cu atât mai mult cu cât idealismul său adolescentin nu-l pregăteşte pentru aceste dezvăluiri. Redburn, de pildă, visează aventuri romanţioase pe mare stimulat, de macheta de cristal a unui vas ce reproduce aparent fidel până şi marinarii de la bord. Ajuns pe un vas real, eroul continuă să judece realitatea prin prisma aceleiaşi metafore infantile. Marinarii i se par cu toţii „oameni cu o bitndeţe şi o bunătate naturală”, căpitanul Riga, autocratul vasului, „un gentleman admirabil şi poznaş, plin de veselie şi umor”, viziune care îi va fi curând

contrazisă amarnic de primele experienţe sociale dramatice: umilinţa la care este supus din pricina sărăciei proprii şi a ierarhiei elitare absurde, după care mus-ul ocupă poziţia cea mai de jos, exploatat de toţi; descoperirea inechităţisociale, a mizeriei vieţii de simplu marinar, a naturii depravate a marinarilor, înrăiţi de existenţa animalică la care sunt reduşi; corupţia morală de pe vas, agravată de ipocrizia şi despotismul ofiţerilor şi al căpitanilor de felul lui Riga, omul celor două identităţi – una autocratică pe vas (vezi simbolismul numelui), alta culantă, de o politeţe desăvârşită, pe uscat. Iniţierea lui Redbum se desăvârşeşte în timpul călătoriei de reîntoarcere de la Liverpool, când acesta e martor al mizeriei atroce la care sunt supuşi emigranţii pe vas, decimaţi de molimă şi subnutriţie. Lecţia inechităţii şi degradării sociale îl face pe protagonist să renunţe definitiv la idilismul viziunii sale de până atunci, îi insuflă o concepţie democratică (limitată, fireşte) care însă nu se poate manifesta decât „într-o indignare, ineficace de altfel, 66 şi în gesturi de revoltă donquijoteşti.

O educaţie similară are şi „Jacheta albă", inocent generic al vasului de război (de aici şi absenţa altui nume), supus unor revelaţii sociale şi mai brutale. La început eroul simte impulsul de a scrie scrisori de semnalare şi îndreptare a abuzurilor de pe vas (către comenduirea marină) sau polemizează în gând cu ofiţerii autocraţi; concomitent cu păstrarea – unei atitudini detaşate, de simplu observator imparţial, filosofic. Curând însă, experienţa socială dramatică (practicarea pe vas a flagelării) îi educă sentimentul participării, al compasiunii pentru victimele injustiţiei sociale. „Jacheta albăte ajunge să se despartă ironic de alţi idealişti ai vasului, mai străini de realitate decât el (poetul vasului de război ce scrie epopei romantice, scriitorul protestatar a cărui operă este aruncată pur şi simplu peste bord, ori „clubul

transcendental" al marinarilor cocoţaţi pe gabie, între care ar fi vrut şi protagonistul să se numere cândva); iar într-o scenă cheie, este pe punctul de a acţiona radical, în apărarea unui marinar biciuit, chiar cu riscul comiterii unei crime.

În cazul lui Işmail iniţierea socială pare a trece pe un plan secundar, precumpănind problemele educaţiei sale existenţiale şi filosofice. Aceasta şi din pricina atmosferei mai relaxate de pe balenieră, a spiritului mai democratic şi fratern care o guvernează. O vreme Işmail va considera baleniera un vas privilegiat, azil al marinarilor romantici, înclinaţi spre meditaţie şi poezie ca şi el. Dar în – capitolul „Puntea de comandă", eroul asistă la prima demonstraţie a forţei despotice, aproape oculte, pe care o exercită căpitanul Ahab asupra echipajului, înteineiată în fond pe manipularea conştiinţei colective prin retorică şi alte dovezi de putere. Ahab este o figură clasică de dictator care ştie în mod subtil să-şi subordoneze voinţa celorlalţi, dându-le iluzia libertăţii de acţiune, insuflându-le ura sa iraţională împotriva balenei, obligându-i la sacrificiu colectiv. Işmail nu se va elibera de influenţa mesmerică a lui Ahab decât spre sfârşit când va intui concepţia profund anti-democrată, despotică şi antisocială a acestuia, sugerată şi de numele său biblic de tiran. Titanismul fals prometeic al eroului ascunde o categorie de personaj ce apare cu unele variaţiuni în toate prozele marine ale lui Melville: aceea a *căpitanului dictatorial*.

Dar iniţierea socială a inocentului nu ar fi completă fără trecerea încă a unui prag, cel al *oraşului infernal*. Cum arată Monroe K. Spears, „oraşul este atât o amplă realitate, cât şi un simbol universal al modernităţii, constituind şi sugerând condiţia modernă a omului social – anonim, dezrădăcinat, despărţit de trecutul său şi legăturile sale umane anterioare, neliniştit şi expus, înrobit de formele de mass media…" 55 în viziunea scriitorilor

occidentali oraşul este tot mai adesea un centru al deşertului spiritual şi al corupţiei, al alienării şi damnării, luând formele arhetipale ale oraşului babilonic (*un* fel de „anti-oraş, adică o mamă coruptă şi corupătoare, care în loc să ofere protecţie, aduce moarte şi maledicţie6456) şi ale oraşului *infernal*, căzut: „*În* vremile mai vechi, Ci vitas terrena, Oraşul pământesc, era văzut ca aspirând la condiţia unui Oraş Celest, Civitas Dei... Modernii văd oraşul prăbuşindu-se (lucrurile se descompun, turnurile se prăbuşesc) sau deja căzut (turnuri răsturnate; turnul abolit – Nerval) şi de aceea deplasându-se în direcţia opusă* spre Oraşul infernal – scăldat într-o lumină infernală, ori trădând dincolo de aparenţele sale lumeşti imaginea unui oraş al lui Dis".57 Ambele motive apar deja la primii romancieri americani: Philadelphia lui Ch; Brockden Brown, bântuită de molimă, teatru al ororii, violenţei, trădării, violului şi sinuciderii; New York-ul lui Cooper, părăsit eu dezgust de exploratorul său primitiv în favoarea pustietăţii şi preeriei; oraşul puritan, provincial, al Noii Anglii (Hawthorne) îngrădind drastic libertăţile de manifestare ale individului.

Melville a cunoscut şi descris tot atâtea metropole ale lumii câte oceane: Liverpool (în 1839), New York, Londra (1849), Ierusalim (1857). Chiar şi în prozele marine, scriitorul reconfirmă importanţa iniţiatică a contactului cu oraşul: Billy Rudd, bunăoară, este un ins handicapat spiritualiceşte tocmai pentru că reprezintă inocenţa în stare pură a unui „tânăr Adam înainte de cădere", adică „dintr-o perioadă dinaintea oraşului lui Cain şi a omului urbanizat".

Tema confruntării dintre inocent şi oraş este o variantă a temei explorării eroice (oraşul ca „imago imindi" multiplică la infinit străzi, scări, tunele, turnuri, adică tot atâtea itinerarii explorative posibile), precum şi a temei descinderii dramatice a provincialului la oraş,

caracteristică prozei secolului XIX. Să observăm, însă, că mai ales în *Pierre* această temă susţine (dimpreună cu educaţia „dantescă" a eroului, deja amintită) iniţierea *artistului melvillian*, călător între universul cvasi-edenic al copilăriei şi infernul citadin a cărui revelaţie modifică radical atât viziunea artistului, cât şi stilul operei sale. Un capitol polemic cum este „Tânăra Americă în litere" este deopotrivă o condamnare a infantilismului jubilant al primelor producţii ale eroului, cât şi a literaturii americane în general, maturizată anevoie în absenţa unui contact mai larg cu oraşul şi experienţa lui socială.

Provincialul (ori artistul) melvillian întreprinde această necesară călătorie iniţiatică spre marele oraş american sau european din proprie iniţiativă (ca Redburn) ori silit de împrejurări (Pierre). În cel de al doilea caz apare destul de explicit contrastul dintre oraş şi viaţa la ţară, între civilizaţia citadină şi starea naturală. Dacă Melville ar fi un primitivist autentic58, ar trebui să putem identifica în proza sa sentimentul ororii faţă de oraş, simbol al eşecului civilizaţiei occidentale (ca la fverhaeren). E adevărat că în *Pierre*, în plin efort de cunoaştere a oraşului, eroul se refugiază în pădure sau pe malul mării, considerând apa şi lemnul ca singurele elemente viabile, eterne, în vreme ce oraşul stă sub semnul pietrei friabile. În debutul cărţii se poate citi chiar un elogiu al vieţii la ţară:

„E semnul unui destin ales faptul că Pierre s-a născut şi a crescut la ţară... Căci ţinutul rural este nu numai cea mai poetică şi mai filosofică zonă a lumii, dar şi cea mai aristocratică, căci el este venerabil şi mulţi barzi l-au înnobilat cu felurite titluri meşteşugite. În vreme ce oraşul e zona cea mai plebee: lucru care, printre multe altele, e dovedit şi de obrazul murdar şi mizer pe care-l arată lumii oraşul;... în vreme ce satul are un strai mândru pentru fiece anotimp; uneori îşi schimbă straiul de douăzeci şi

patru de ori în douăzeci şi patru de ore; şi satul îşi poartă soarele în ziuă precum un diamant pe tâmpla reginei, iar stelele în noapte ca un şirag de mărgăritare”. (Pierre, *p. 34*).

Dar tonul acestui elogiu este parţial ironic. Valorile asociate de erou cu paradisul bucolic de la Saddle Meadows sunt toate false: spirit aristocratic, elitar, frumuseţe artificiali, preţioasă, aplecare spre filosofie şi poezie. Ele îşi vor dovedi falsitatea la primul contact dramatic al eroului cu realitatea socială mult mai puţin idilică a satului american. Viaţa în acest colţ idealizat de provincie, departe de a face din Pierre un filosof, întârzie o vreme maturizarea lui ca om şi ca artist. Expediţia spre oraş, grăbită de scrisoarea surorii sale vitrege, Isabel, se impune astfel cu stringentă necesitate.

Confruntarea lui Pierre cu oraşul cunoaşte mai multe etape: primul contact are loc la vreme de noapte, când oraşul îşi dezvăluie faţa sa cea mai sinistră – o stradă meandrică, obscură, cu un şir de felinare care „nu păreau menite să împrăştie întunecimea, ci mai degrabă să dezvăluie o potecă neguroasă prin ea”, caldarâmul de piatră ce pare aşternut cu ghiulele de tun (ori, în cuvintele lui Pierre, „inimile îngropate ale unor cetăţeni decedaţi au ieşit probabil la suprafaţă” – Pierre, p. 264 – 265). Eroul va asista imediat şi la prima demonstraţie a acestei insensibilităţi de piatră a oraşului, la corupţia sa sodomică, în limbul oraşului – postul de poliţie în care se adună criminalii, hoţii şi prostituatele. Ajuns la o pensiune, Pierre este întâmpinat cu suspiciune mai ales din pricina adresei sale vagi, „Saddle Meadows, undeva în această ţară”, niciunul din orăşeni nerecunoscând în ea paradisul bucolic al copilăriei lui Pierre.

Al doilea cămin al lui Pierre va fi? Turnul apostolilor* (anticipând turnul Martello din *Ulisele* lui Joyce), construit originar ca biserică, transformat apoi – prin adăugarea

unor corpuri de cărămidă murdară – în clădiri utilitare locuite de idealişti cu buzunarele goale ca şi Pierre (pictori, poeţi, filosofi, politicieni subversivi, aventurieri, toţi refuzând materialismul cras al lui Hobbes, exaltând categoriile ideale ale filosofiei lui Berkeley). Aici Pierre şi Isabel vor ocupa nişte odăi mizere, cu vederea spre o curte descrisă în termeni cvasi-kafkieni (o priveliştе asemănătoare celei întrezărite de Bartleby pe fereastra biroului său): „un pustiu de ţigle, ardezie, şindrilă şi tablă, cu care noi, locuitorii unui Babilon modern, înlocuim însoritele grădini suspendate ale. frumoaselor vremi asiatice de odinioară”. Odaia lui Pierre este mobilată cu un pat de campanie, simbol al existenţei sale de cruciat idealist, fiind dispusă la distanţa cea mai mare de soba care încălzeşte locuinţa; ţeava de încălzire „pătrundea într-un colţ al odăii şi apoi dispărea brusc în perete, întreaga căldură care mai rămăsese risipindu-se pe horn în sus, ca să ajute soarele de decembrie” (p. 336).

Astfel Pierre locuieşte într-un univers al sterilităţii şi frigului polar, departe de orice sursă de căldură, fizică sau umană, cariera sa de salvator idealist (şi de artist) eşuând lamentabil tocmai datorită acestei izolări de comunitate. Tot în acest turn joycean protagonistul va desluşi mesajul lui Plinlimmon, filosoful turnului, antiidealistul dar şi nihilistul ce dispreţuieşte orice efort uman. Pierre nu va accepta totuşi în întregime filosofia zădărniciei explorării şi experienţei numai fe, a tăcerii şi absenteismului (teoriile lui Plinlimmon au fost răspândite prin intermediari destul de infideli, maestrul practicând mutismul). El va aspira mai degrabă la destinul titanului Enceladus, preschimbat de zei în piatră pentru vina de-ai fi sfidat eroic: un destin superior, prin militantismul său, celui al lui Plinlimmon, filosoful oraşului de piatră.

Întâlnirea lui Redburn cu oraşul european urmează în general aceleaşi etape, cu deosebirea că acesta reuşeşte

să supravieţuiască iniţierii sale. Redburn se apropie de Europa şi oraşele ei cu idealismul inocentului american pregătit să facă un pelerinaj la locurile sfinte ale originii sale, după modelul pelerinajului asemănător întreprins de părintele său. El vine în Europa cu idei preconcepute, desprinse din cărţile de călătorie şi ghidurile tatălui său: dar în locul unei Anglii pastorale şi aristocratice, a mănăstirilor, castelelor, catedralelor şi a spectaculoaselor vânători de vulpi, el descoperă de la început o lume a mahalalelor deplorabile, sodomice, întru totul asemănătoare celor din New York. După şocul primei întâlniri, Redburn încearcă să exploreze realitatea oraşului Liverpool în adâncime, folosind în continuare un instrument inadecvat – ghidurile pedante şi livreşti ale tatălui său. Urmând cu sfinţenie indicaţiile unui astfel de „Ghid de buzunar al oraşului Liverpool pentru uzul gentilomilor*, împestriţat cu însemnări ale tatălui său şi având o hartă labirintică, aproape ininteligibilă, Redburn încearcă să refacă câteva itinerarii ale premergătorului său, dar constată stupefiat că realitatea vie a oraşului contrazice indicaţiile ghidului. El trăieşte astfel o adâncă criză a cunoaşterii ce îi transmite sentimentul alienării, al exilului în locurile pe care şi le-a crezut spiritual apropiate, precum şi al neîncrederii dramatice în ghidajul părintelui său (după cum se vede criza de cunoaştere a oraşului coincide, ca şi în *Pierre*, cu revolta faţă de tradiţia paternă).

Părăsind aceste cărţi moarte, „relicve ce vorbesc despre alte relicve dinaintea lor", eroul începe o explorare pe cont propriu, cu efecte dezastruoase asupra inocenţei sale adolescentine. El trebuie să suporte umilirea socială (izgonit din biblioteca oraşului din pricina înfăţişării sale calice, mai apoi de pe o pajişte englezească de către proprietarul ei neospitalier); apoi, într-o scenă antologică a literaturii despre oraşul infernal, Redburn asistă

neputincios la moartea treptată, de inaniţie, a unei tinere femei şi a copilelor ei, sub privirile impasibile ale oraşului. Deşi gesturile sale salvatoare sunt donquijoteşti (le oferă o bucată de pâine ce nu poate decât să amâne puţin deznodământul, apoi se roagă să fie salvate de vreun înger binefăcător), Redburn se convinge definitiv de iresponsabilitatea atitudinii inocente şi euforice în faţa realităţii, atâta vreme cât în lume mai există suferinţă (o concluzie dostoievskiană, după cum se vede). Identificarea cauzei economice a suferinţei sociale obligă eroul la părăsirea idealismului său adolescentin şi a valorilor anterioare (amintirile acelor „zile minunate înainte ca tatăl meu să devină falit, să moară, iar noi să ne mutăm la oraş"; ghidurile ilustrate sau cartea de căpătâi a părintelui său, *Avuţia naţiunilor* de Adam Smith).

Iniţierea în oraşul mizeriei economice se completează cu aceea în oraşul sodomie, Londra, unde eroul face o scurtă incursiune într-un alegoric „palat al plăcerilor", decorat eu o abundenţă delirantă de ornamente şi culori ce nu pot însă tăinui natura profund coruptă a locului (un subtil simbolism plasează palatul pe o „temelie în iad", având covoare persiane groase în care eroul se cufundă „ca într-o baltă plină de păpuriş*, sau canapele orientale „ale căror cuverturi înfăţişau şerpi de aur ce se răsuceau pe sub mormane de frunze" – *Redburn*, p. 258). Apoi, în timpul călătoriei de întoarcere, eroul este martor la izbucnirea unei molime dezastruoase printre emigranţii de pe vas, ca un fel de concluzie apocaliptică a acestei existenţe infernale în care a fost iniţiat. Molima are un sens simbolic, radical purificator pentru erou (la fel ca în romanele lui Defoe, Poe, Ch. Brockden Brown, pentru a numi doar pe câţiva predecesori ai lui Melville). Redburn îşi desăvârşeşte educaţia socială şi morală, devenind conştient de amploarea răului social şi metafizic şi renunţând la sentimentul autocompătimirii în favoarea

unei atitudini fraterne faţă de suferinţa celor năpăstuiţi. Educaţia sa socială le încheie aşadar cu o reîntoarcere simbolică în propria ţară şi reintegrarea dezrădăcinatului în societate.

Iniţierea socială a inocentului presupune deci o confruntare dramatică cu societatea, ce ia adesea forma unei rupturi totale, a unei desprinderi (fie şi temporare) de comunitate. După Lionel Trilling „insul în opoziţie" este tema caracteristică a romanului ultimilor o sută cincizeci de ani. 59 Ihab Hassan analizează motivul „inocenţei radicale" considerându-l caracteristic pentru romanul american, roman nu atât al evaziunii sociale, ci al retragerii temporare şi al opoziţiei. Inocenţa în această formă este „radicală* deoarece ea este „inerentă personajului, constituie rădăcina sa; de asemenea deoarece este extremă, impulsivă, anarhică, tulburată" de descoperirea contradicţiilor şi anomaliilor existenţei americane.00 În fine, după R.W.B. Lewis, inocentul american a fost întotdeauna în opoziţie cu societatea, începându-şi cariera în afara ei ori nutrind adesea iluzia sustragerii din timpul social şi istoric. Tema era clar (şi triumfător) anunţată de Emerson: „Să-nchinăm pentru Adam cel vechi şi nepervertit, şinele simplu şi curat împotriva lumii". Majoritatea eroilor americani sunt astfel indivizi detaşaţi de societate (pionieri, vânători albi, indieni, navigatori, comis-voiajori). 61

Arhetipul acestui inocent alienat, anarhic, orfan, în conflict dramatic cu civilizaţia urbană (mai ales), se regăseşte în întreaga literatură americană de la *Arthur Merwin* (1799) al lui Ch. Brockden Brown la George Webber al lui Thomas Wolfe sau Augie March al lui Saul Bellow. Literatura secolului XIX cunoaşte deja suficienţi eroi marginali, alienaţi sociali sau inocenţi de tipul celor din romanele lui Dickens, Dostoievski, Stendhal, Balzac sau Flaubert, ale căror „idealuri, dorinţe şi simţăminte

sunt în dezacord cu... concepţia adultă despre realitate.6662 Tipul este cu atât mai răspândit în literatura americană, dominată de prezenţa eroului adamic, primitiv, solitar, aspirând la un dialog fără intermediari cu întreg universul. Deja de Tocqueville anticipase această evoluţie tipologică, descriind eroul democraţiei ca „un om în sine, despărţit de ţara şi epoca sa, rămas singur în prezenţa Naturii şi a lui Dumnezeu.63 Ceea ce explică preferinţa literaturii americane pentru romanţ, formă literară mai generoasă cu acest tip de erou misterios, fără biografie şi experienţă socială, aruncat brusc din starea naturală, cosmică, într-o realitate socială derutantă. „Romanţul, arată şi Richard Chase, poate explora mai bine absenţa legăturii, alienarea şi discontinuitatea, căci autorul de romanţuri operează într-un univers mai puţin coerent decât cel al romancierului". 64

Alienarea inocentului american este sensibil diferită de înstrăinarea eroului din romanul european, ea având o natură în primul rând metafizică, şi abia apoi socială. „Donatello, Redbum, Pierre, Billy Budd, Huck Finn, Daisy Miller, Isabel Archer, Jay Gatsby, sunt din punct de vedere moral anteriori lumii şi experienţei care îi aşteaptă". 65 Ei sunt prin urmare alienaţi apriorici, începându-şi cariera în afara societăţii şi evoluând treptat spre integrare în experienţa socială; mai rar se întâmplă ca aceşti eroi să se înstrăineze de societate în urma experienţelor trăite. Tipul cel mai caracteristic de inocent alienat este *orfanul cosmic*, insul fără familie, biografie, legături sociale sau patrie, din proza lui Poe, Hawthorne sau Melville. Arthur Gordon Pym al lui Poe, bunăoară, purcede ca orfan şi proscris din Nantucket, insula din nordul Statelor Unite de unde pornesc şi navigatorii melvillieni (şi care pentru Melville ajunge să simbolizeze însăşi condiţia înstrăinării). Cu William Wilson, în schimb, alienarea ia forme patologice: acest „exilat dintre toţi exilaţii cel mai părăsit",

e chinuit de conştiinţa alienantă a pierderii propriei personalităţi, mai exact a despicării şi dedublării ei. În proza lui Thoreau alienarea cunoaşte o formă şi mai radicală, aceea a respingerii totale a societăţii americane organizate, andnparticipării (vezi *Civil Disobedience* – *Nesupunerea civilă*). Ea rezultă dintr-o exagerată suspiciune (de tip romantic) faţă de ipostaza socială, instituţionalizată, a existenţei, faţă de orice fel de reglementări sociale care *ar* putea afecta libertatea absolută a individului.

În proza lui Melville eroii sunt aproape fără excepţie nişte solitari, o tagmă de *isolatos*, ca întreg echipajul vasului „Pequodu. „Pe Pequod aptfbape toţi marinarii erau insulari, eu le spuneam Isolatos, pentru că fiecare din ei trăia pe un continent aparte, propriu, nerecunoscând continentul comun al întregii omeniri" (*Moby Dick*.

I, p. 190). Nu este ca atare surprinzător faptul că ei sunt implicaţi într-o expediţie hotărî to are de căutare a balenei albe, de vreme ce cu toţii suferă de acel „complex al lui Iona* de care vorbeşte Bachelard, înghiţiţi de uriaşul leviatan al lumii şi de solitudinea insulelor lor, ele însele metaforic nişte balene.

Un alt nume generic aplicat acestora e cel de Işmail („Străinul*). Încă în *Reckburn* protagonistul devine treptat „un soi de Işmail al vasului*, pus în relaţie doar cu cel de al doilea Işmail simbolic, Harry Bolton, prietenul său spiritual. În *Jacheta albă* izolarea eroului este apropiata de condiţia lui Iona (un Iona indezirabil al vasului) în vreme ce eroul-narator din *Moby Dick* îşi asumă numele simbolic de Işmail printr-o decizie luată chiar la debutul romanului. În *Pierre* numărul figurilor de *isolates* se multiplică: Isabel, femeia-copil, refractară la experienţa socială, în căutarea unui tată şi a unui Salvator; Delly Ulver, femeia proscrisă, refugiată la marginea societăţii (destin prefigurat de numele ei metaforic); dar mai ales Pierre, un „Işmail

alungat în deşert, fără o maternă Harag lingăel ca să-l însoţească şi să-l consoleze*(*Pierre*, p. 116), „fără simpatia vreunui agent divin, uman, animal sau vegetal. Un ins singur într-un oraş de mii şi mii de suflete… Pierre e solitar ca şi Polul Nord. Ca apoi, în Israel *Potter*, eroul să-şi justifice simbolic numele biblic primit la naştere printr-o carieră de patruzeci de ani de peregrinări „în pustiul celor mai cumplite suferinţe şi nedreptăţi ale lumii.

Eroii melvillieni sunt în egală măsură nişte dezrădăcinaţi, reprezentanţii unei *rase nomade* de „vagabonzi pe care-i întâlneşti uneori pe mare, care nu vorbesc niciodată despre originea lor sau despre casă şi care străbat globul în toate direcţiile, urmăriţi parcă de o soartă misterioasă de care nu pot scăpa* (*Taipi*, p. 37). Americani veşnic pribegi, în căutarea unui cămin, dar şi orfani cosmici prin îndepărtarea lor de centrul vital al universului, prin înstrăinarea lor de sensurile universale ale vieţii. Se pot recunoaşte aici şi ecouri ale temei platoniene (reluată şi de romantici) a *exilului existenţial* al individului, rupt dramatic din beatitudinea stării prenatale: modelul metafizic este oferit de Pip, copilul orfan care îşi pierde minţile în singurătatea alienantă a oceanului, în vecinătatea temeliilor lumii; modelul social este oferit de Bartleby, orfanul comunităţii, individul inadaptabil, căzut în absenteism total şi refuz pasiv al existenţei sociale.

Dar tot atât de evidentă în proza melvilliană este şi tema *reintegrării sociale* a inocenţilor. În *Taipi* eroul vorbeşte deja de suprema oroare a solitudinii şi captivităţii („suferinţa impusă acelor nenorociţi pe care îi zidim în celulele închisorilor noastre şi-i condamnăm la solitudine în chiar inima populaţiei”). Întreaga operă a lui Melville – ca de altfel şi literatura americană – evoluează astfel pe o traiectorie dialectică, între cele două forţe care îşi dispută întâietatea asupra destinelor eroilor: forţa centrifugă a desprinderii de centrul social vital şi forţa centripetă a

reintegrării pe orbita socială. Ca şi Hawthorne, Melville a respins de la început excesele individualismului american în variantă emersoniană, solipsismul şi autocontemplarea narcisistă. Cu toată simpatia evidentă pentru exploratorii epopeici, titanici, de felul lui Ahab, prozatorul subliniază de fiecare dată eşecul lor dramatic cauzat de „hybrisul" acestora, de dispreţul arătat legăturilor cu umanitatea. Drama lui Ahab, spre exemplu, este precipitată de izolarea maniacă a eroului, adversar al oricărei „interdependenţe umane". Personajele de acest tip sfârşesc dezastruos, în sinucidere morală şi spirituală, în naufragiu real sau simbolic, în solipsism nihilist.

Reabilitarea eroilor melvillieni începe întotdeauna prin comunicarea cu semenii. Melville devine prozatorul „interdependenţei umane" necesare, la fel ca atâţia alţi scriitori americani, de la Hawthorne (elogiind „lanţul magnetic al umanităţii") şi Whitman (poet al „ataşamentului uman") la Saul Bellow. Într-un roman ca *Moby Dick*, Işmail reprezintă opusul necesar al lui Ahab, forţa centripetă a ataşamentului şi solidarităţii faţă de aspiraţia centrifugă a exploratorului.

Întrucât personajul melvillian ilultrează (în majoritatea cazurilor) condiţia orfanului social şi cosmic, o primă tentativă a integrării sociale va fi căutarea unui tată, temă de altfel fundamentală în literatura americană". Dar ea eşuează de cele mai multe ori în proza melvilliană. Înstrăinarea lui Redburn culminează dramatic cu descoperirea dialogului imposibil între el şi tradiţia paternă, a idealismului impracticabil al înţelepciunii transmise de tată. Astfel protagonistul se simte dezmoştenit a doua oară. În *Moby Dick*, Ahab joacă pentru scurt timp rolul părintelui protector faţă de Pip, copilul negru cu mintea rătăcită în urma naufragiului în largul mării; rol mai apoi denunţat când acesta ameninţă să atenueze intransigenţa şi detaşarea de explorator a lui

Ahab. Un alt personaj trădat de tată este apoi Pierre. Descoperind infidelitatea conjugală a părintelui, ambiguitatea lui morală, Pierre renunţă dureros la ataşamentul său filial, şi astfel la singura autoritate socială care i-ar fi putut călăuzi iniţierea în maturitate. Arzând portretul cu surâsul duplicitar al tatălui său, Pierre se dezmoşteneşte tragic, revenind la condiţia solitarului adamic şi grăbindu-şi căderea: „De-acum înainte proscrisul Pierre nu mai are paternitate, şi nici trecut; şi întrucât viitorul e o pagină albă pentru noi toţi, de două ori dezmoştenitul Pierre stă nelegat de nimeni în prezentul său etern. * (*Pietre*, p. 232).

Trădarea eroului inocent de către tată este investită în *Pierre* şi *Billy Budd* cu sensuri metafizic-simbolice, destinul protagoniştilor apropiindu-se de cel al lui Grist, învinovăţind pentru eşecul lor autoritatea paternă divină. Billy Budd, inocentul orfan prin definiţie, în căutarea unui tată (a unei autorităţi protectoare) se ataşează de căpitanul Vere care însă îl sacrifică imediat ce Billy comite crima, să neintenţională, precum Abraham pe fiul său Isaac (textul conţine o referinţă explicită la această temă arhetipală). Căpitanul Vere nu se comportă ca un părinte, ci ca instrumentul impersonal al unei legi drastice, arbitrare (legea marţială) ce nu ţine seamă de circumstanţele motivante ale unor fapte (el se apropie de arhetipul părintelui neînduplecat, *sinex iratus*). Şi Isabel din romanul *Pierre* se află în căutarea unui tată, necunoscut pentru ea, întrezărit doar în fulgurante amintiri, dar preferă în cele din urmă să îl înlocuiască cu fratele ei vitreg Pierre, într-o relaţie ambiguă, fratern-erotică, incestuoasă.

Ajungem astfel la o altă posibilitate a integrării socialo, prin e r os şi INIŢIEREA EROTICA. Dar spre deosebire de literatura altor scriitori, de la Hawthorne şi Henry James, la Thomas Wolfe sau Saul Bellow, în care

erosul este soluţia depăşirii impasului social şi existenţial, proza melvilliană cunoaşte în general forme eşuate de iniţiere erotică. Eroul arhetipal al lui Melville este exploratorul, *homo viator*, însoţit cu marea sau cu vasul pe care se desăvârşeşte iniţierea sa (ambele simboluri feminoide). Precum Taţi care „a luat corabia de soaţă la bine şi la rău, la calm şi la furtună, şi nu va scăpa de ea". (*Mardi*, p. 22).

Insuccesul temei erotice (şi a tipologiei feminine) în proza melvilliană a fost pusă de unii critici pe seama experienţei conjugale ambigue a scriitorului, concepţie după părerea noastră exagerată. 67 Erosul nu lipseşte din naraţiunile melvilliene: în mod simbolic viziunea utopică din *Paradisul burlacilor* este completată cu viziunea realistă din *Iadul fecioarelor*, subliniindu-se astfel necesitatea iniţierii erotice în educaţia celibatarilor inocenţi. Tipul celibatarului entuziast este ironizat în diferite ocazii: spre exemplu în portretul lui Charlie Millthorpe din *Pierre*, discipol mediocru al lui Plinlimmon, care refuză căsătoria, legătura umană concretă, pentru o invizibilă familie a „universului". Tot atunci erosul constituie *o* preocupare a eroului melvillian încă din *Taipi*, pentru ca în *Mardi* însăşi căutarea arhetipală a exploratorului să se concretizeze în expediţia de recuperare a femeii iubite.

Dar în ambele naraţiuni idealul feminin este discutabil. *Taipi* face elogiul femeii senzuale, infantile, primitive, o copilă a naturii care, deşi este investită cu o nobleţe naturală ce „depăşeşte pe-aceea a doamnelor din Westminster", este pusă în inferioritate de partenerul ei occidental. Edenul taipian nu oferă legături matrimoniale ferme – dimpotrivă, aici căsătoria e o instituţie instabilă, un contract social uşor de desfăcut, degenerând adesea în poligamie. Pe de altă parte, în *Mardi* protagonistul întreţine în mod artificial misterul biografic al lui Yillah,

ideea originii ei primitive, tocmai pentru că în acest fel îşi poate reconfirma superioritatea lui socială şi rasială. În ambele romane protagoniştii caută femeia inocentă, placidă, angelică, şi resping femeia brună, fatală, posesivă şi tiranică, harpia de felul lui Annatoo sau Hautia (prima eliminată printr-un truc scriitoricesc, a doua părăsită de exploratorul melvillian printr-un efort apreciabil de voinţă). Se va observa cum dincolo de opoziţia convenţional-romantică între arhetipul femeii blonde, celeste, şi cel al femeii brune, demonice (frecventă în romanţurile medievale, în literatura lui Spenser, Shakespeare, Blake, Swift, Thackeray, Cooper, Hawthorne, ş.a.) există o opoziţie de natură socială, alimentată de prejudecăţile masculine ale eroilor melvillieni, aceştia optând pentru *femeia captivă*, inferioară social (faţă de care pot juca rolul Cavalerului salvator) şi nu *femeia-regină*, independentă şi posesivă, precum Hautia. Ei resping instinctiv şi rolul de bărbat dominat de femeia-căpcăun sau „Mama cumplită" („arhetipul omfalie", cum îl numeşte Northrop Frye f>8, arhetip ce ajunge totuşi să precumpănească în proza americană modernă).

Mai apoi idealul feminin spre care aspiră eroii melvillieni este descris ca asexuat (sau androginizat), supralumesc, reflectare a utopiei puritane a femeii caste, de origine divină. Dar o asemenea femeie va avea asupra eroului un rol alienant, scoţându-l pe protagonist în afara lumii (Taţi trece dincolo de limitele lumii pământeşti în peregrinarea sa idealistă pe urmele lui Yillah), în loc să-i redea conştiinţa apartenenţei la umanitate. Taţi se va trezi în postura paradoxală a celui care, pe de o parte întreţine mitul originii divine, supralumeşti a lui Yillah, pe de alta încearcă s-o atragă într-o relaţie de cu totul altă natură. Pierre îşi complică şi mai mult situaţia, divinizând atât pe Lucy (o inocentă, fiică a civilizaţiei urbane cu nostalgia ruralului – totuşi mult mai consistentă decât Yillah), cât şi

pe Isabel, femeia primitivă, infantilă, asociată cu *amaranta* – floare nepieritoare, dar sterilă, de munte. Isabel, divinizată naiv de Pierre, îl va conduce spre dezastru tocmai din cauza naturii ei profund lumeşti, senzuale, ispitindu-l pe erou într-o legătură incestuoasă, ambiguă. În final eroul respinge ambele partenere, „înger bun şi înger rău", conştient de dualitatea insolvabilă a naturii lor (mai cu seamă în cazul

Isafoelei: „Fată! soţie ori soră, sfântă ori demon! în sânul tău nu este viaţă pentru prunci, ci laptele morţii pentru noi doi" – *Pierre*, p. 403).

În felul acesta cărţile lui Melville ilustrează atât forme pervertite, ambigue ale eresului, cât şi motivul erosidui *distructiv* (*Liebestod*) care după Leslie A. Fiedler ar fi caracteristic mai ales ţărilor nordice, de cultură protestantă, care nu cunosc bucuria erotică a ţărilor meridionale („gai saber"): legenda lui Tristan, opusă celei a lui Don Juan. 69 Yillah şi Isabel reprezintă pentru eroii naraţiunilor respective deopotrivă extazul şi extincţia prin eros. Inocenţii melvillieni sunt fie pândiţi de *vortexul carnal*, de femeia senzuală sau femeia vampir, fie de extincţia treptată în utopia iubirii pure, divine, a iubirii intangibile sau interzise (pentru soră, sau pentru femeia Undină) ce devine distructivă prin ambiguitatea ei (nu trebuie să uităm că asemenea motive apar şi în opera shakespeariană – relaţia incestuoasă tată-fiică – sau, în forma dramatică a incestului necrofil, şi în proza lui Poe).

După Leslie A. Fiedler romanul american, cu puţine excepţii (şi referirea vizează în primul rând eposul) este un roman al erosului absent sau al erosului asexuat. Protagonistul tipic este călătorul sau fugarul, cel care se refugiază pe mare, în pădure sau în pustiu, evitând civilizaţia, contractul matrimonial şi existenţa domestică. 70 Celebrând aventura bărbătească, romanul american este prin excelenţă un roman epopeic, dezvoltând în locul

temelor tradiţionale ale romanului european burghez (iubire, seducţie, căsătorie) cele ale explorării şi războiului. „Tipicul antiroman american este *Moby Dick* cel fără de femei”.71 El intră în aceeaşi categorie cu *Riada*, *Beoumif* sau literatura eroică a Evului Mediu.

În locul tatălui absent şi al iubirii eşuate, romanul american propune cel mai adesea soluţia solidarităţii bărbăteşti, a frăţiei şi tovărăşiei. După Harry Slochower, „fraternitatea sau mitul aspiraţiei democratice este echivalentul american al paternilfeţii europene. Bunul vecin, prietenul, camaradul, sunt substitute pentru figura tatălui în literatura europeană”. 72 Tema poate fi identificată încă în romanul lui Cooper ca frăţia de cruce între pionierul american şi primitivul de altă rasă (vezi relaţia Natty Bumpo şi Chingachgook, „Marele Şarpe”). Se creează astfel un nou tip de relaţie apreciat de D.H. Lawrence ca fiind mai adânc şi mai esenţial ca erosul, proprietatea, iubirea sau căsătoria: „uniunea viguroasă, neerotică, tăcută, între doi bărbaţi ce-au ajuns la limita fiinţei lor. Acesta este nucleul unei noi societăţi” 73 ÎI reîntâlnim apoi la Poe (Arthur Gordon Pym şi metisul Dick Peters), la aproape toţi autorii de romanţuri, la Whitman (în „Calamus” se elogiază noul tip de iubire, bărbătească, între camarazi, pe care se va întemeia societatea viitorului) sau Melville.

În cazul lui Melville motivul frăţiei şi solidarităţii masculine descinde şi din arhetipul „tayo” al frăţiei primitive, cunoscut de scriitor în Polinezia, şi care se apropie de solemnitatea sacramentului matrimonial. 74 în *Mobv*, *Dick*, de pildă, camaraderia frăţească dintre Queequeg, sălbaticul nobil, şi Işmail (salvatoare pentru cel din urmă) este descrisă în termenii unui *mariaj simbolic*: personajele îşi deschid sufletul în intimitatea unui pat, comportându-se „ca un cuplu armonios în luna de miere a prieteniei noastre” – (M.D., I, p. 97). Queequeg îşi împarte

întreg avutul şi gândurile cu Işmail, declarând „că de-aici înainte suntem cununaţi – ceea ce în graiul lui natal însemna că suntem prieteni de suflet” (p. 96). Această relaţie reabilitează eroul-narator, îl salvează de la mizantropismul său iniţial: „Inima-mi zdrobită nu mai întindea mâinile ca să se apere împotriva unei lumi lupeşti. Prezenţa liniştitoare a acestui sălbatic o răscumpăra în ochii meiu (p. 95). Prin Queequeg, Işmail va desluşi importanţa solidarităţii umane, a dependenţei insului de semenii săi. În cap. LXXI („Saula de maimuţă”) cei doi sunt imiţi printr-o frânghie pe parcursul operaţiei dificile de spintecare a balenei ucise. Individualismul emersonian, anarhic, al eroului se revoltă pe moment: „Aveam senzaţia că propria-mi personalitate s-a dizolvat într-un fel de societate pe acţiuni, împărţită în doi, că liberul meu arbitru a căpătat o rană mortală, şi că greşelile sau ghinionul celuilalt partener m-ar putea împinge pe mine, nevinovatul, la un nemeritat dezastru, sau chiar la moarte” (p. 85). Reflectând însă mai adânc.

Işmail realizează faptul că asemenea legături sunt necesare între toţi indivizii pentru împlinirea personalităţii lor (înţelepciune refuzată de Ahab). Însoţirea cu Queequeg are un dublu rol: de completare a personalităţii segmentate a eroului (mariajul sălbaticului cu reprezentantul civilizaţiei reconstituind omul întreg, minte şi inimă, raţiune şi intuiţie); de salvare şi integrare socială a protagonistului.

În aproape toate naraţiunile melvilliene protagoniştii, oricât de solitari altfel, păstrează o legătură de camaraderie cu un tovarăş de drum (Tom şi Toby, Tom şi Cory-Cory în *Taipi*; Paul şi doctorul Long Ghost în *Omoo*, Taji-Jarl în *Mardi*, Redburn şi Harry Bolton, Jacheta albă şi Jack Chase, Pierre şi Charlie Millthorpe etc). Prietenul salvator care însoţeşte iniţierea dramatică a inocenţilor este de obicei un primitiv, un ins generos sau pragmatic

care face în beneficiul protagonistului o serie de acţiuni utile fără de care acesta n-ar putea supravieţui (el pare să destindă tipologic din sclavul sau servitorul isteţ, *dolosus servus* al comediei clasice, dar Melville democratizează evident această relaţie). Toby din *Taipi* reuşeşte ca, prin inteligenţa sa practică şi bunul simţ însoţit de un dezvoltat instinct al autoconservării, să tempereze elanurile primejdioase, iresponsabile ale protagonistului. Prin Jack Chase din *Jacheta albă* acest „tayo" arhetipal devine „marinarul chipeş", camaradul de o frumuseţe fizică şi morală ireproşabilă, adulat de protagonist (există şi sugestii heterosexuale). El îşi adaugă însă e o cultură aleasă, formată prin frecventarea cărţilor eroice de tipul *Lusiadei* lui Cambens. Majoritatea inocenţilor melvillieni ajung să înţeleagă oportunitatea unei astfel de camaraderii, dar puţini – în afara lui Işmail, spre exemplu – o vor cultiva din motive altruiste (aproape toţi se complac, firește, în a profita de pe urma unei asemenea relaţii, păstrând totodată o detaşare superioară faţă de tovarăşul lor). Abia Işmail va avansa treptat de la această descoperire a interdependenţei umane necesare, la idealiji frăţiei universale, mai întâi expus naiv, transcendentalist (ca visul utopic al topirii individualităţii într-un fel de „spermanţet universal" – cap. „O strângere de mână"), mai apoi evaluat realist sub forma unei *filosofii a integrării* în existenţa socială şi domestică şi a acceptării limitelor elanului spre explorare:

„O experienţă îndelungată m-a învăţat că omul trebuie să-şi reducă pretenţiile la fericire sau măcar să-şi schimbe ideea pe care şi-o face despre ea, renunţând s-o mai caute în sfera intelectului sau imaginaţiei, şi aflând-o lângă o soţie, în elanurile inimii, în plăcerile patului şi ale mesei, în focul căminului, în căldura patriei". (*Moby Dick*, II, p; 218X

Afirmaţia aparţine unui narator matur, nu inocentului

din debutul romanului. Ea s-ar putea să pară capitulativă, reflectând o doză de scepticism cu privire la triumful şi validitatea explorării eroice (această înţelepciune a renunţării nefiind împărtăşită de exploratorii melvillieni) dar conţine o preţioasă afirmare a existenţei integrate, a solidarităţii umane.

3. ROMANUL CRONICĂ

O altă cale pe care scriitorul realizează proiectul unei epopei americane, este cronică amplă a existenţesociale şi politice a acestei ţări (a lumii secolului XIX). Mai cu seamă în *Redburn* sau *Jacheta albă*, dar şi pe porţiuni mari din celelalte romane, naratorul se simte îndemnat să se comporte ca un cronicar fidel care înregistrează fiecare detaliu de existenţă din dorinţa de a conserva pentru generaţiile viitoare o imagine amplă a realităţilor americane. „Nu las să-mi scape nimic – mărturiseşte naratorul din *Jacheta albă*, – nici cel mai neînsemnat lucru, şi mă simt mânat de acelaşi îndemn ce i-a făcut pe mulţi cronicari din vechime să consemneze chiar şi cele mai mărunte detalii ale unor lucruri menite să dispară de pe pământ şi care, dacă n-ar fi păstrate la timp, ar sfârş-ţi prin a pieri din memoria oamenilor. Cine ştie, poate această modestă naraţiune va deveni cândva cronica unor obiceiuri barbare, de demult!” (p. 110 – 111).

Prin urmare, metoda mărturisită a lui Melville este aceea a *fidelităţii documentare*, a înregistrării minuţioase în speranţa că faptele narate îşi vor găsi semnificaţii prezente sau viitoare, a cuprinderii exhaustive a existenţei americane (prin dese incursiuni, narative sau eseistice, în cele mai diverse domenii ce ating, fie şi în treacăt, naraţiunea principală). *Jacheta albă* este astfel un documentar al vieţii în marina militară, al organizării sociale şi relaţiilor umane de pe un vas de război, chiar al activităţilor cotidiene ale marinarilor. La fel ca şi *Moby Dick*, o adevărată enciclopedie naturală (prin capitolele ei

de cetologie ce reproduc descoperirile ştiinţifice privitoare la obiceiurile balenelor) dar şi o amplă cronică a industriei pescuitului, în momentele ei de eroism dar şi de efort cotidian, care prin minuţia ei realistă oferă credibilitate şi suport temei epopeic-simbolice.

Metoda documentării exhaustive demonstrează încă o dată, pregnant, *realismul esenţial* al viziunii melvilliene: simbolismul său se sprijină pe însăşi desfăşurarea de detalii empirice, găsindu-le funcţii generalizatoare, ilustrând cu ele idei. Realismul documentar al cronicii melvilliene descinde, înainte de toate, din vocaţia detaliului concret de viaţă (adesea „regionalist") caracteristică literaturii americane în ansamblu, *empirică* chiar şi în cele mai ambiţioase construcţii mitopoetice. Pe de altă parte el reproduce stilul plauzibilităţii din mai vechea literatură a călătoriilor, ori a romanţurilor alegorice de călătorii (Defoe, Swift, Poe), toate mimând veridicitatea absolută. De altfel întreaga literatură din a doua jumătate a secolului XIX evoluează spre minuţie şi fidelitate narativă, principiul documentării exhaustive din mediile cele mai diverse (şi cu probitate cvasi-ştiinţifică) fiind proclamat de însuşi Champfleury drept esenţial pentru scriitorul realist. Ca „secretar" al „acestui istoric care este societatea însăşi", romancierul de tip balzacian aspira la *totalitate*, adică la reflectarea existenţei în forme romaneşti de mare amploare (romanul cronică, ciclic, fluviu) ce păreau a neglija principiul selecţiei în favoarea celui al comprehensiunii absolute. Realiştii şi naturaliştii contemporani lui Melville subscriu la o *poetică a incluziunii* (practicând rareori selecţia, elipsa, arta litotei, mult mai des hiperbola, catalogul exhaustiv şi comentariul auctorial), o *poetică a detaliului banal şi a totalităţii*. Miriam Allott75 defineşte clar acest tip de roman al totalităţii drept roman-epopee şi îl exemplifică prin Stendhal şi Balzac.

S-ar putea ca romanul melvillian să se deosebească substanţial de tipul de mimesis balzacian, el intrând mai degrabă în categoria operelor ce înlocuiesc reprezentarea exterioară cu „viziunea” interpretativă, simbolică (totuşi disocierile pe care le face Robert Scholes, de pildă, între romanul realist şi romanţ ni se par exagerate76). În privinţa realismul documentar (incontestabil în proza melvilliană), scriitorul prefigurează dublul regim al minuţiei reprezentative în romanul modern, ironizând pedanteria narativă, atrăgând atenţia asupra utopiei cuprinderii „totale”, în plan orizontal, a realităţii, dacă cantitatea nu se însoţeşte cu efortul prospectării simbolice de adâncime. Dacă, mai ales în cărţile de la *Taipi* la *Redburn*, Melville foloseşte mult metoda documentării geografice şi istorice, etnografice şi sociale (prin colaţionarea observaţiilor proprii cu texte extrase din tratatele vremii, din jurnale de călătorie şi lucrări etnografice), alcătuind veritabile *ghiduri* turistice şi culturale ale zonelor vizitate (ca şi ghidul balzacian al târgului Angueleme), deja în *Redburn* metoda inventarierii, a minuţiei documentare şi a ghidului sunt privite cu detaşare de narator ca insuficiente. Melville nu cade în eroarea clasică a cantităţii, remarcată şi de criticul Ion Vlad: el pare a intui „ideea că romanul produce un Cosmos nu în plan orizontal, nu prin cuprindere (eroarea a dăinuit, cum se ştie, prin tendinţa exclusivă spre romanulfrescă, spre romanul-fluviu), nu prin reprezentarea aspectelor strict exterioare (simptom al privirii la suprafaţă şi, deci, fatal superficiale) ci prin transfigurarea realităţii potrivit cu legile creaţiei realiste, producând o Lume, un tot coerent, un teritoriu unde procese şi fenomene semnificative figurează* Istoria noastră-”. Precizia documentaristă nu este un scop în sine nici măcar în cazul lui Balzac: şi aici detaliile obiective îşi găsesc sensuri metaforice, supraobiective şi în cele din urmă chiar o

dimensiune mitică.

Dar structura de cronică amplă a multor opere melvilliene este cât se poate de evidentă. *Redburn*, bunăoară, adoptă maniera unei naraţiuni cronologice, amănunţite, obiective, ce documentează atât experienţele protagonistului, „un băiat de familie care-a slujit în marina comercială”, cât şi existenţa mai largă a marinarilor pe un vas comercial în secolul XIX. Titlurile explicite, descriptive („În care se arată cum Welingborough Redburn s-a născut cu gustul pentru mare şi cum acest gust a fost cultivat în el”; „Redburn e iniţiat în arta de a curăţa cocina şi învaţă să spele arborele-gabier”, etc.) demonstrează caracterul de jurnal şi cronică personală a romanului. Unele capitole, în schimb, sunt pur documentaristice, concentrându-se asupra realităţilor observate, părăsind până şi formula cronicii personale (titlurile nu mai conţin nicio referinţă la protagonist, inventariind aspecte ale realităţii exterioare: „Docurile”, „Cerşetorii de sub zidurile docurilor”, „Străzile rău-famate ale oraşului”).

O primă variantă a romanului-cronică ce poate fi recunoscută în opera lui Herman Melville este cronica de familie. Atunci când Melville îşi îndreaptă atenţia spre realitatea continentului, a societăţii urbane, el se opreşte în chip firesc asupra celulei pe care ea se întemeiază, familia. Acest lucru se întâmplă în Pierre, romanul a cărui primă parte este şi o laudă (nu lipsită de ironie, fireşte) a solidităţii şi nobleţii familiilor americane, la fel de durabile şi cu o istorie venerabilă, ca şi cele europene. Melville respinge prejudecăţile „lumii monarhice” după care în „America demagogică Trecutul nu are statui consolidate, ci toate lucrurile sfârâie şi fierb cu neobrăzare în căldarea vulgară a unui Prezent continuu şi necristalizat.”; ori că „în oraşele noastre familiile se ridică şi apoi pocnesc ca nişte băşici în cadă” subminate de „elementul democratic care acţionează subtil ca un acid puternic, pururi producând noi

realităţi din distrugerea corozivă a celor vecii”. (*Pierre*, p. 29). Dimpotrivă, există în Noua Anglie familii ce şi-ar putea reconstitui genealogia neîntreruptă încă dinaintea domni ei primului Charles; fără a mai vorbi despre vechile familii de plantatori din Virginia care s-au unit cu prinţese indiene şi în sângele cărora s-a păstrat o nobleţe primitiva încă dinaintea colonizării. Genealogia multor asemenea familii „curge, precum râul Hudson, cu mult mai departe şi mai drept decât pârâul Serpentin din Hyde Park” (p. 31). Întreg acest elogiu este rostit de narator pentru a „confirma poetic condiţia aristocratică a Ocnaşului Pierre Glendining” şi a-l depune în siguranţă pe un „înalt şi nobil piedestal”. Intenţia ironică e clară, căci romanul va dramatiza tocmai prăbuşirea lui Pierre de pe înaltul său piedestal, dimpreună cu surparea tuturor idolilor familiali. Dar există aici şi intenţia (mai târziu pregnantă în proza lui Faulkner, Steinbeck sau Wolfe) e! e a nara destinul unei familii arhetipale, a unei familii pe care se sprijină alcătuirea socială a Americii, un clan de întemeietori. Familia îşi are astfel Străbunul titanic, Patriarhul, descris în obişnuitul stil epopeic-hiperbolizat (nu fără unele intenţii ironice). Tunica sa militară, martoră a „robustelor vremi de odinioară”, îl copleşeşte prin mărimea ei pe Pierre. La fel ca şi faetonul construit pentru trupul gigantic al unui General. Dar Pierre este impresionat mai cu seamă de faptele eroice, legendare ale acestui începător, de isprăvile sale în luptele cu indienii ori de prietenia sa nemărginită pentru caii de rasă, adevăraţii săi tovarăşi şi confidenţi (în absenţa unui sentiment mai cald pentru oameni, se pare). Exemplul străbunului, istoria familiei, este prima şcoală a lui Pierre, aceea care îi stimulează mândria idealistă, sentimente elitare, conştiinţa apartenenţei la o clasă de gentlemani (Isabel este prima care, cu aparenta-i inocenţă, atrage atenţia asupra înrudirii fonetice a numelui de Glendining cu cuvântul

„gentleman”).

Dar cum am văzut *Pierre* este în primul rând romanul rupturii dureroase a protagonistului cu familia şi mediul social, romanul *disoluţiei familiei*. Tema avea să predomine în cadrul romanului naturalist. Amplul ciclu al lui Zola, *Les Rougon-Macquart*, conceput ca o „istorie naturală şi socială a unei familii sub al Doilea Imperiu” era o istorie în sens naturalist, urmând cu alte cuvinte evoluţia ciclică, biologică şi socială a unei familii, de la constituirea şi creşterea ei, la cădere şi dezintegrare. La fel ca în amplele cronici de mai târziu ale lui Thomas Mann, W. Bredel, G. Verga, Roger Martin du Gard, A. Bennett sau J. Galsworthy. Sau în *Veghea lui Finnegan* a lui James Joyce, care, în linii mări, e tot o cronică mitle-epopeică a evoluţiei unei familii arhetipale pe structura ciclului în patru timpi istorici preluat de la Vico. Dar acest tip de roman avea să cunoască o formă mai dramatică în literatura americană, mai ales aceea a sudului, şi anume în cronica decăderii societăţii aristocratice, a familiilor senioriale (clanurilor); motivul era anticipat de Poe („Căderea casei Usher”) şi Hawthorne („Casa celor şapte frontoane”).

Întrezărim semne ale impasului familial încă de la început. Pierre suferă din cauza singurătăţii, lipsindu-i o soră. Pe de altă parte familia Glendining pare deja a fi intrat în eclipsă, neproducând decât descendenţi de sex feminin. Pierre este ultimul moştenitor, şi cu atât mai mare (şi insuportabilă, cum se vede) este răspunderea ce apasă asupră-i. Mai apoi elogiul străbunilor dezvăluie clar distanţa insurmontabilă între înaintaşii legendari şi ultima generate de „gentlemani de seră”, care par a-şi fi pierdut cu totul vigoarea eroică, grandoarea titanică, fiind nişte infantili, tutelaţi de autoritatea maternă, ca Plerre, ori filfizoni şi filistini precum „vărul Glen”. Dar germenii căderii există deja în primii întemeietori ai clanului. Ca şi Faulkner, Melville (dar nu şi eroul său) intuieşte că una din

sursele viitoarei decăderi este tocmai falsul cod eroic, iluzoriile valori susţinute de înaintaşi. Străbunul Glendining fusese un om marţial, un adversar al indienilor, un idealist care, ca şi Moredock din *Şarlatanul*, îşi făcuse un mod de viaţă din practicarea urii şi agresiunii faţă de băştinaşii vestului american. Şi tot ca şi Moredock avea o personalitate plină de contradicţii şi ambiguităţi, căci cel care într-un rând „anihilase doi sălbatici indieni sfărâmându-le capetele unul de celălalt" era altminteri „gentlemanul cu cei mai albaştri ochi din lume şi, potrivit obiceiului patriarhal din acele timpuri, un adorator cu părul albit al zeităţilor căminului" (p. 52). Un subtil simbolism vesteşte căderea sa şi a clanului: bătrânul revoluţionar de odinioară, devine după războiul împotriva britanicilor un conformist şi un reprezentant al noii clase conducătoare, asuprind indienii, cultivând aroganţa socială pe care o va transmite şi descendenţilor (mai ales mamei lui Pierre, „un admirabil edificiu al mândriei imense", Regina întronată a aparenţelor aurite). Dar el este şi primul care va cădea simbolic din şaua înaltă a calului său, inaugurând astfel seria căderilor dramatice „de pe cal" (şi piedestal) pe un domeniu botezat paradoxal tocmai „Pajiştea şeii". Se poate interpreta în două feluri acest simbolism al descăunării: ca o necesară detronare a unor falşi idoli, dar şi ca o domesticire a idealiştilor din familie (a bărbaţilor), o convertire a lor la „docilitate", aşa cum încearcă şi doamna Glendining să facă cu fiul ei Pierre, „punând pe el şaua" într-o bucolică „Pajişte a şeii". 78

Ambiguitatea caracterizează poziţia fiecărei generaţii, a fiecărui membru al familiei, relaţiile între ei. Ambiguă este relaţia lui Pierre cu mama şi tatăl său, anticipând cu subtilitate complexul freudian al lui Oedip. Mama sa este pentru Pierre, cel fără de soră, „sora Mary", familiaritatea intimă cu ea complicând relaţiile lui Pierre cu Lucy şi mai ales cu Isabel, sora vitregă, iubită tot

ambiguu, ca soră şi ca soţie. Ambiguitatea caracterizează şi relaţia lui Pierre cu Glen, schimburile lor preţioase şi convenţionale de răvaşe neputând ascunde în întregime animozitatea lui Glen, pizma cu care priveşte poziţia privilegiată a lui Pierre, de moştenitor şi logodnic al lui Lucy, în fine ambiguitatea finală este descoperită de erou în biografia tatălui său, în cele două portrete ale lui, cel „oficial", sobru, matur, expus la vedere de doamna Glendining şi cel „apocrif", din tinereţe, cu un zâmbet ambiguu ce tăinuieşte un trecut uşuratic, ascuns cu grijă de mama lui Pierre.

În momentul revelaţiei Pierre iscă hamletian un cataclism al tuturor idolilor întronaţi în mausoleul familiei pe care îl poartă în suflet. Aceştia se vor prăbuşi în ordine de pe piedestalele lor înalte, începând cu Prinţul Mausoleului, ale cărui moaşte le-a adorat până atunci, imaginea pură şi marmoreană, acum brusc demascată, a tatălui. În plină criză eroul realizează şi depărtarea egoistă, trufia inumană a mamei sale, care astfel nu îl va putea salva de la dezastru, ea fiind „o fiinţă nobilă, dar alcătuită mai mult pentru realităţile prospere şi aurite, obişnuită cu seninătatea lor netulburată" (p. 115). Desprinzându-se de familie şi de mediul până atunci bucolic al copilăriei, Pierre face incursiunea la oraş unde suportă ultima revelaţie cu privire la ambiguitatea idolilor săi familiali. „Vărul Glen" îl respinge arogant de la uşa locuinţei sale, renunţând la masca politeţii edulcorate de până atunci. Eliberarea lui Pierre este acum completă – o dezmoştenire de fapt, în parte opera celorlalţi, parte auto-impusă, reducându-l la condiţia arhetipală de Işmail, de orfan cosmic şi social, de american dezrădăcinat.

Richard Chase consideră *Pierre* o naraţiune a decăderii familiei, anticipând *Zgomotul şi furia* lui Faulkner, dar inferioară acesteia prin „caracterul ei difuz, consecinţă a introspecţiei morbide a M Melville şi a

incapacităţii sale de a conferi personajelor un autentic sentiment al istoriei". 79 Analiza noastră a demonstrat dimpotrivă adânca intuiţie melvilliană a poverii istorice care duce la decădere familia Glendining, o povară a vinovăţiei sociale şi rasiale (spolierea naturii, agresivitatea împotriva băştinaşilor indieni, exproprierea lor violentă, adică exact păcatele sociale care vor damna şi pe eroii faulknerieni, de la Flem Snopes şi Supten, la McCaslin).

Mai larg reprezentată în opera melvilliană este însă cronica socială. Melville a fost influenţat de [e (şi a influenţat) curentul general al radicalismului social din proza americană de după 1850, care a pregătit opera lui Mark Twain şi a naturaliştilor. În 1852, anul publicării romanului *Pierre*, apar şi *Coliba unchiului Tom* sau primele eseuri ale lui Orestes A. Brownson, un gâritiitor premarxist. Interesul pentru fenomenele sociale şi radicalismul viziunii lui Melville rezultă din propria sa experienţă socială timpurie, din dramatismul existenţei sale familiale (tatăl moare falit, scriitorul are o copilărie nesigură, copleşită de privaţiuni şi singurătate) sau al experienţelor marine. Melville aparţine categoriei aproape generale a scriitorului american provenit dintr-o familie în declin economic şi social (Emerson, Hawthorne, Mark

Twain) cu deosebirea că el atinge condiţia scriitorului proletarizat, practicant al feluritelor meserii şi ocupaţii ce-l aduc în contact cu lumea lucrătorilor umili, ca şi pe Whitman. Melville a evoluat astfel spre postura scriitorului protestatar, primele documente ale radicalismului său democratic apărând deja în *Taipi* şi Omoo (referirile la corupţia şi metodele oneroase folosite în Polinezia de misionarii englezi şi francezi). Protestul filosofic, detaşat la început, ia apoi forme mai implicate, de protest social în *Redburn* şi *Jacheta Albă*, în „Iadul fecioarelor" sau în *Pierre*, opere ce studiază variante ale distrugerii şi alienării individului în societatea americană a secolului

XIX.

Ampla cronică socială edificată de scriitor este o dovadă a realismului esenţial al viziunii melvilliene. Dacă tipologia şi analogismul simbolic, tematica şi destinul protagoniştilor titanici trădează influenţe romantice, viziunea de ansamblu, de pildă a masei de personaje, a societăţii marinarilor sau orăşenilor, este realistă. Încă în cărţile lui J.R. Browne şi Richard Dana, recenzate de Melville, scriitorul descoperă cu satisfacţie atitudinea antiromantică, realistă, în prezentarea existenţei marinarilor americani, ce „distruge magia cu care poezia şi proza au investit viaţa pe mare" ori „plăcerea cu care citim spiritualizatul Cuvânt către ocean* al lui Byron". 80 Aceeaşi atitudine caracterizează opera melvilliană: scriitorul nu romantizează viaţa şi caracterul marinarilor. „Pledoariile" de tipul celei din capitolul XXIV din *Moby Dick*, care elogiază nobleţea şi eroismul ocupaţiei marinăreşti, sunt rostite nu de autor ci de naratorii săi adolescentini, ce vor descoperi mai târziu dramaticul adevăr dincolo de legendele romantice. Redburn, bunăoară, va fi şocat să afle că eroii lecturilor sale adolescentine sunt de fapt nişte declasaţi, aduşi într-o stare deplorabilă de vicii şi privaţiuni sociale. Jacheta Albă va adopta o atitudine mai flexibilă, mai înţelegătoare:

„... nu vreo iubire sentimentală şi teoretică pentru marinarul de rând, nici vreo credinţă romantică în nobleţea şi-n generozitatea sufletească, exagerat atribuite lui în unele romane, şi nici vreo dorinţă tenace de a-mi câştiga faima că-i sunt prieten, m-au îndemnat să scriu tot ce-am scris aici în legătură cu brutala opresiune la care e supus marinarul. Oricare ar putea fi părţile interesate, nu doresc altceva decât să văd că relele sunt înlăturate, şi că se face dreptate tuturor, fără nicio deosebire". (vol. II, p. 140).

La baza cronicii sociale Melville a pus cu mult

discernământ factorul economic: mizeria, paupertatea indivizilor, presiunile financiare care determină destinul eroilor melvillieni, mai ales al artistului Pierre. Factorul economic influenţează viziunea tragică a personajelor. Işmail se refugiază pe mare „rămânând cu punga aproape goală, sau chiar lefter de tot”; armatorul Bilclad, cu tot bigotismul său religios, ştie să-i escrocheze pecuniar pe marinarii săi; chiar ş? i Ahab, aparent detaşat de lumea preocupărilor vulgare, e conştient de „abjecţia” care caracterizează destinul omului înregimentat într-o societate mercantilă; în *Şarlatanul* toate victimele proteicului impostor sunt exploatate mai întâi economic, apoi metafizic şi moral. Pe de altă parte Melville analizează convingător structura socială a celor două medii predilecte (şi praguri iniţiatice, după cum am văzut), vasul maritim şi oraşul. *Redburn* şi *Jacheta albă* sunt excelente radiografii ale vieţii pe vas, studii sociologice privind stratificările, organizarea socială, codul legilor asupritoare, constatând bunăoară că nu poate exista fraternitate între cele două clase cu interese atât de deosebite: marinarii de rând şi ofiţerii în frunte cu căpitanul despotic (*Jacheta Albă*, II, p. 7). *Pierre* analizează procesul decăderii societăţii aristocratice, patriarhale şi alcătuirea noii societăţi urbane, mercantile, inumane. Între ele Pierre oscilează ca un tipic dezrădăcinat american, nepregătit pentru experienţa mizeriei economice, trădat în egală măsură de „edenul” semifeudal al anilor copilăriei, ori de infernul oraşului industrial de mai târziu.

Întreaga operă melvilliană poate fi astfel citită ca o cronică revelatoare a materialismului mercantil, a expansiunii economice necontrolate a Statelor Unite după 1820. Problema, în relaţie directă cu o altă temă fundamentală, aceea a eşecului dramatic al aspiraţiei prometeice în cultura occidentală, preocupase în egală măsură şi pe alţi prozatori americani, de la Hawthorne

(care în *Casa celor şapte frontoane* surprindea uzurparea vechii generaţii de stăpâni patriarhali ai conacului de noua generaţie agresivă, adulatoare a progresului şi ingeniozităţii tehnice) la Mark Twain. Dar în proza melvilliană cele două teme primesc *semnificaţii mitice*. Ele sunt concentrate în arhetipul *şarlatanului*, a „omului încrederii", prezent în numeroase proze scurte sau romane şi excelent definit în *Neguţătorul de paratrăsnete*. El este, în cuvintele lui Richard Chase, „individul care profită de slăbiciunea şi frica oamenilor şi care încearcă să-i convingă că dacă vor avea încredere în progresul fără cusur al civilizaţiei materiale americane, ei vor uita valorile morale ale trecutului. *81 Şarlatanul, fals salvator prometeic al umanităţii, face comerţ cu credulitatea şi frica oamenilor, le întreţine iluzia progresului mecanicist, ilustrează moral noua civilizaţie mercantilă, interesată de proliferarea cantităţii şi nu a valorii. Deja în *Moby Dick* suntem avertizaţi asupra efectului alienant al unei asemenea curse spre atingerea „sublimulur tehnic: dulgherul lui Ahab este un simplu instrument al acestui progres mecanicist, omul-maşină, depersonalizat, „bun la toate ca un patent universal, ca un briceag de Sheffield, conţinând nu numai lame de mărimi felurite, ci şi tirbuşoane, şurubelniţe, pensete, sule, peniţe, rigle, pile de unghii şi sfredele. Dacă superiorii săi doreau să-l folosească pe dulgher în chip de şurubelniţă, trebuiau doar să deschidă acea parte din el, şi şurubul era înfipt unde voiau* (M. D., II, p. 287). Un singur lucru nu poate înfăptui acest om tehnologic universal: un picior viu pentru Ahab în locul celui sacrificat de balenă.

Cu alte cuvinte, utilitarismul şi tehnofilia noii societăţi americane ameninţa să distrugă valorile umane fundamentale. Eroul acestei societăţi, individul întreprinzător, inventiv, prometeic, este de cele mai multe ori înfrânt de propria-i ingeniozitate. Multe proze

melvilliene desqriu eşecul unor asemenea super-mecanici care, precum Bannadonna din *Clopotniţa*, au ambiţia să concureze natura, nutrind iluzia creării unui om-maşină, unui sclav de fier cu chip uman, reducând aspiraţia prometeică la ingeniozitate mecanică. Între acest artizan idealist şi şarlatanul care pozează în romanul cu acelaşi titlu şi ca inventator (oferind1 asemenea obiecte ca un fotoliu cameleonic, ce-şi schimbă forma rapid, pentru uşurarea conştiinţelor) nu este decât un pas. Ca sacerdot iluzionist al progresului mercantil şi tehnic, şarlatanul va recruta numeroase victime printre pelerinii vasului „Fidele", sinecdocă a întregii societăţi americane. Spiritul epocii este aici definit amplu şi simbolic, în chiar relaţiile care se stabilesc între impostor şi victime: mai ales în prima parte a romanului tema principală este aceea a banului, societatea călătorilor de pe „Fidele" fiind obsedată de bani şi de poziţia ei economică şi ca atare escrocată tocmai la acest capitol de şarlatan. Vasul „Fidele" devine imaginea paradigmatică cea mai convingătoare a societăţii americane în călătoria fel spre un deznodământ apocaliptic, deznodământ agravat de idealismul infantil al majorităţii reprezentanţilor ei, trăind cu inocenţă egoistă jubilaţia bunăstării economice personale, încrederea în competiţia neîngrădită şi confortul burghez.

Cronica socială a Americii se înscrie într-o istorie mai amplă a întregii lumi occidentale, într-o viziune cu un caracter pronunţat politic, ca în partea mediană a romanţului *Mardi*: călătoria celor cinci exploratori prin arhipelagul Mardi devine o alegorică călătorie pe harta lumifi occidentale, demonstrând o profundă cunoaştere a forţelor economice, sociale şi politice care o agită în secolul XIX. Caracterizările succinte ale diferitelor ţări europene, sub masca străvezie a unor nume alegorice, sunt întotdeauna de o deosebită acuitate. Imperialismul

englez, bunăoară, este satirizat în portretul regelui din insula Dominora, Bello, adeptul unei politici de menţinere a echilibrului în Europa („echilibrul vaselor de cocos”) şi al expansiunii continue (el întreţine cea mai mare flotă de canoe, iar poeţii curţii dedică ode politicii de expansiune) chiar dacă cocoaşa imensă de pe spinarea lui (povara imperiului), ameninţă să devină insuportabilă. Melville anticipează chiar (în 1849!) decăderea imperiului britanic, regele Bello dând semne de senectute şi obezitate morbidă. În acelaşi fel alegoric-satiric se defineşte situaţia regatului „Porphiro”, Franţa, ţară obsedată de trecutul ei somptuos ca „o piramidă ce-şi întinde umbra asupră-i”, dar acum tulburată din visele ei de mărire trecută de mulţimile ce-i iau cu asalt palatele. La interval de numai un an Melville reflecta alegoric mişcările revoluţionare din anul 1848, înţelegând funcţia lor purificatoare (chiar dacă nu credea în posibilitatea eradicării răului); descoperirea acestor răzmeriţe reprezintă ultima etapă în iniţierea socială şi politică a regelui Media, unul din călători, scoţându-l din indiferenţa şi inconştienţa sa anterioară, pregătindu-l pentru noua carieră de monarh luminat la întoarcerea pe insula natală. Media, al cărui nume sugerează la început vocaţia comodă a nonimplicării, a liniei de mijloc oportuniste, devine acum conducătorul politic implicat „în media res”.

Dar cele mai interesante pasaje sunt acelea care în *Mardi*, dar şi în alte cărţi, analizează situaţia socială şi politică a Statelor Unite, aici insula „Vivenzae („ţară cu posibilităţi certe de evoluţie, dar parţial compromise de nerespectarea întru totul a principiilor democratice, divizată între sudul sclavagist şi nordul industriei în expansiune, pândită de riscurile optimismului politic nestrunit, ale retoricii demagogice. Melville este primul scriitor politic autentic (într-o generaţie de intelectuali destul de apolitici, cultivând mai mult o literatură

metafizică şi eticistă) analizând bunăoară disponibilităţile şi limitele democraţiei americane (primul care intuise parţial conflictele democraţiei este totuşi Cooper, dar el privise disputa între libertatea individuală şi decizia majorităţii de pe poziţiile individualismului american). Melville introduce problema libertăţii individului într-un context mai larg, dialectic, avertizând asupra primejdiilor libertăţii absolute, ca scop în sine, „Libertatea politică nu e principalul scop sau binecuvântare. Şi libertatea e bună doar ca mijloc, nu ca scop în sine" şi doar atunci când cei ce beneficiază de ea nu sunt reduşi la paupertate (au prin urmare şi libertatea economică). „Astfel libertatea e mai mult socială decât politică" (*Mardi*, p. 436 – 437). În egală măsură Melville, cu o previziune politică remarcabilă, atrage atenţia asupra altor două dezastre ce pândesc evo» luţia viitoare a Americii: conflictele rasiale (pe arcul triumfal ce străjuie intrarea în „Vivenza* călătorii lui Melville descifrează următoarea inscripţie: „În această ţară republicană toţi oamenii se nasc liberi şti egali*, urmată de o alta, în hieroglife mai mărunte „În afara celor din tribul Hamo"); de asemenea expansionismul american de mai târziu, ale cărui prime semne le desluşesc eroii cărţii deja acum. Căci „Vivenţa*, „al cărui apogeu încă nici nu a sosit, ţara care încă nu a ajuns la maturitate, în pruncia ei anticipează tinereţea viguroasă şi tânjeşte după un imperiu mare ca al unui ţar". (p. 449).

Această viziune dialectică, profund politică, îmbogăţeşte subtextul şi celorlalte cărţi. Conflictele de pe vas, răzmeriţele sau uzurpările spectaculoase (ca şi aceea din *Benito Cereno*) pot fi citite şi ca alegorii ale unor confruntări sociale şJl politice mult mai largi82, la scara unor naţiuni sau chiar continente, constituind istoria agitată a lumii în a doua jumătate a secolului XIX; o lume din vizată de prăpăstii adânci („căci despărţiţi de ape, noi, locuitorii arhipelagului Mardi vom rămâne pururi

despărţiţi sufleteşte* – p. 407) în permanent conflict, zguduită de tot felul de seisme sociale şi politice, o lume-arhipelag. Aceasta este şi imaginea tutelară a viziunii sociale melvilliene, a cronicii sale în trecerea ei spre marele epos al secolului XIX.

t

CAPITOLUL IV

MORFOLOGIA EPOSULUI MELVILLIAN

1. TEMELE EPOPEICE

Aspiraţia spre cuprinderea experienţei americane în totalitatea ei îşi caută formele adecvate în majoritatea operelor lui Melville. Atitudinea scriitorului a fost întotdeauna una de fidelitate până la sacrificiu faţă de varietatea experienţei: în *Pierre* protagonistul autobiografic descoperă imposibilitatea literaturii fără acest sacrificiu, fără „a te arunca cu inima deschisă şi lipsită de apărare" înaintea vieţii. Extazul existenţial, cultul experienţei nelimitate, caracteristic scriitorului american al oricărei epoci, fusese memorabil definit de Thoreau în eseul său autobiografic, *Walden* (1854):

„Am plecat să sălăşluiesc în pădure pentru că voiam să trăiesc în mod conştient, să confrunt numai aspectele esenţiale ale vieţii... Nu voiam să trăiesc ceea ce nu era viaţă, când viaţa e atât de scump plătită; nici nu voiam să practic resemnarea, decât atunci când era absolut nevoie. Voiam să trăiesc în profunzime şi să sug toată măduva vieţii..." 1

Melville n-a recurs niciodată la soluţiile extreme ale lui Thoreau; el n-a practicat retragerea din viaţa socială în numele descoperirii unei existenţe esenţiale la marginea civilizaţiei. Scriitorul a îmbrăţişat cu egal interes şi pasiune atât expediţia pe mare, spre edenul polinezian primitiv, cât şi călătoria spre metropola nordului, spre inima civilizaţiei indtistriale. Varietatea semnificativă a experienţei americane şi a lumii veacului XIX îşi găsea în

Mardi prima metaforă unificatoare, aceea a călătoriei alegorice printr-un arhipelag real şi fictiv, geografic şi simbolic; dar o metaforă imperfectă, o formă romanescă încă nesigură ce nu putea structura convingător această varietate. Următoarele cărţi au experimentat alte formule narative: aceea a călătoriei iniţiatice a vasului-lume, navigând spre o destinaţie necunoscută, „cu ordine puse sub peceţi"; ori a pelerinajului pe vasul fluvial în periplul său alegoric spre moarte. *Şarlatanul*, spre exemplu, utilizează avantajos scena vasului fluvial pentru a îmbrăţişa varietatea şi agitaţia carnavalescă a societăţii americane. Dar procedeul împrospătării periodice a personajelor (reprezentând toate categoriile, profesiile, tipurile etnice americane) şi abandonării (debarcării) lor atunci când devin netrebuincioase –, nu depăşeşte un anume schematism.

În *Moby Dick*, în schimb, problema unificării şi cuprinderii panoramice a experienţei americane este rezolvată convingător prin metafora explorării eroice a lumii-leviatan de către vasul paradigmatic al culturii americane, „Pequod". Cartea are în centrul ei o *dramă rUtualică*, influenţată de marile mituri solare ale morţii şi renaşterii, dar *şi* de teatrul shakespearian. Melville l-a descoperit pe Shakespeare la treizeci şi nouă de ani şi şocul acestei revelaţii a schimbat radical intenţiile sale epice în *Moby Dick*, între prima versiune (pe modelul romanţurilor anterioare) şi construcţia epopeic-simbolică de mai târziu păstrându-se puţine elemente comune.2 Există în roman capitole cu o structură dramatică evidentă (cap. XXXV, „Puntea de comandă", CVII „Ahab şi dulgherul", EXIX, EXX, CXXVI „Puntea", CXXVIII „Cabina"); ele utilizează puntea vasului ca scenă a unei confruntări de replici sau monologuri dramatice, însoţite de indicaţii regizorale. Întreaga naraţiune este plasată între un *prolog* („Ziceţi-mi Işmail"…) şi un epilog; „Drama

s-a sfârşit. Cum de nu se mai arată cineva pe scenă? Pentru că un supravieţuitor tot a mai rămas". În ansamblu, însă, elementele dramatice au fost asimir late în structura narativă a unui epos *simbolic*. Işmail adoptă de la început postura naratorului conştient, lăr murind unele aspecte ale metodei sale de povestire într-o „dezordine meticuloasă", cu abateri necesare de la „firul narativ", sau atrăgând atenţia asupra numeroaselor imagini care rezumă metaforic actul narării: jocul „suveicii" şi. al spatei în „împletirea de rogojini" (sau urzirea unei pânze), urmele continue lăsate de corpul balenei ori de cârma vasului pe suprafaţa „ca un pergament nemăsurat" a oceanului, actul navigării (chiar şi în derivă) văzut ca o metaforă a scrierii. Este clar că Moby *Dick nu* a fost conceput (decât în mică măsură) după legile dramei: tragedia elizabetană, devenită între timp artificială şi livrescă (datorită imitaţiilor din epoca neoclasică şi romantică) nu ar fi putut satisface ambiţiile: epopeice ale lui Melville.

În schimb modelul epopeii *clasice* putea părea mai potrivit. Melville citise epopeile homerice în traducerea lui Chapman, o lectură ca de obicei creatoare, cu multe sublinieri şi note marginale. Încă în *Mardi* s-a remarcat o apropiere de spiritul şi metoda homerică: sunt imitate fastuoasele comparaţii homerice care în forma lor originară traduceau o viziune grandioasă, hiperbolică, dar care în primele romanţuri ale lui Melville au mai mult un rol ornamental sau parodic. Abia în *Moby Dick* metoda amplificării eroice devine întru totul adecvată temei şi intenţiilor narative. Concepându-şi cartea ca o veritabilă „Baleniadă a, Melville a preluat viziunea hiperbolică a eposului clasic, ridicând (nu fără ironie) lumea contemporană la grandoarea arhetipală a balenei; căci, potrivit unuia din citatele plasate de naratorul cărţii în epigraf, „Dacă te-ai apuca să scrii o fabulă pentru peştişori, i-ai pune să vorbească aidoma unor balene".

Homer, Vepgiliu sau Camões împrumută acestui epos modern şi principalele sale arhetipuri şi teme: călătoria explorativă şi iniţiatică pe mare, educaţia eroului-călător, întemeierea unei seminţii şi civilizaţi –, vocaţia începuturilor şi a totalităţii.

Dar eposul melvillian conţine mai multe elemente biblice (miltoniene) decât homerice, precum şi numeroase referinţe din mitologiile preeline (egiptene, asiriene, indice), vizând astfel o sinteză culturală deopotrivă anterioară şi posterioară elenismului clasic, o mitopoeză completă de tipul celei încercate înainte şi de Milton. America (încă puritană) a secolului XIX nu putea ignora opera lui Milton, pentru mulţi poetul „cel mai american dintre americani" (Margaret Fuller). Chiar şi Emerson îl admira, deşi în eseul său *Milton* (1848) aprecia mai mult ideile eposului miltonian decât stilul său grandilocvent. Melville pare să fructifice ambele experienţe: căutând un limbaj adecvat pentru eposul său, el se apropie cu interes egal de retorica miltoniană ca şi de retorica elizabetană ori „metafizică" (Burton, Browne etc.); dorind să extindă (amplifice) temporal naraţiunea prezentului, el recurge, după modelul lui Milton, la miturile biblice sau păgâne, realizând astfel o proiecţie a întregii istorii umane într-o formă dramatică. Limbajul biblic, arhaizant (specific şi americanilor puritani) prezenta avantajul unei duble situări temporale: naraţiunea funcţiona atât în planul prezentului dramatic, cât şi al trecutului mitic şi simbolic, pe baza analogismului caracteristic gândirii puritane, ce judecă aparenţele lumii sensibile ca „semne" ale universului spiritual. Referinţele la Vechiul Testament erau apoi potrivite şi pentru violenţa temei din *Moby Dick*, pentru titanismul (şi satanismul) unor personaje parţial miltoniene precum Ahab.

Ca epos modern, eposul melvillian nu este naraţiunea unei expediţii eroice, victorioase, ci mai degrabă aceea a

eşecului, a *căderii* eroului într-o confruntare care îi întrece forţele. El este un epos al educaţiei şi cunoaşterii tragice, al întemeierii unei culturi moderne, al explorării şi cuceririi gnoseologice, al conflictului cu elementele. Dar înainte de toate el este un *epos democratic* care substituie tradiţionalilor eroi aristocratici ai timpilor mitici pe eroii plebei ai prezentului, ai activităţilor cotidiene precum acelea ale pescuitului de balene. În cap. XXV, „Cavaleri şi scutieri”, Melville defineşte polemic acest spirit modern (democratic şi realist) ai eposului său:

„Dar augusta demnitate despre care vorbesc, nu e demnitatea regilor sau a hlamidelor, ci o demnitate generoasă, care n-are nevoie de nicio distincţie vestimentară. O veţi vedea strălucind pe braţul care mânuieşte un târnăcop sau bate un cui; e acea demnitate democratică, pe care *o* degajă toţi oamenii şi pe care o iradiază parcă Dumnezeu însuşi… Dacă, aşadar, voi atribui unor marinari de rând, unor renegaţi şi surghiuniţi, anumite însuşiri nobile, deşi sumbre, dacă voi ţese în jurul lor nimburi tragice; dacă până şi cel mai jalnic, cel mai decăzut din ei se va arăta uneori capabil să se ridice pe culmi sublime… atunci, o, spirit drept al egalităţii care ţi-ai întins mantia regească a omeniei peste toţi semenii mei, ia-mi apărarea împotriva criticilor de orice fel!” (M.D., I, p. 183 – 184).

Citim aici şi afirmarea implicită a posibilităţii scrierii unui epos modern plecând de la experienţa americană comună, de la activităţile diurne – nu mai puţin spectaculoase decât isprăvile legendare din eposul clasic – ale exploratorilor mării („marinarii renegaţi”) sau ai uscatului, ai oraşului tentacular, reprezentanţii acestui variat „parlament plebeu” ce definesc existenţa americană. Ca atare principalele teme ale eposului melvillian sunt: A. *conflictul eroic cu lumea-leviatan*, şi B. *călătoria explorativă*, *căutarea eroică* (*gralică*).

A. Eposul melvillian avea nevoie de o amplă confruntare eroică, de un conflict ritualic care să convingă prin amploare şi grandoare. După John Parke aceasta este tocmai confruntarea dintre erou şi balenă, tema *nemesisvlui titanic*.3 Dar există şi alte confruntări în roman, unele rezolvate pe parcursul naraţiunii: între Ahab şi echipaj (un conflict deopotrivă social – prefigurat în cap. LXXXVIII, „Peşti capturaţi şi peşti pierduţi” – dar şi metafizic, implicând atitudinile contrastante ale căpitanului şi şefilor săi de echipaj faţă de lumea-balenă); între Ahab ca idealist frustrat, „timonianu (sau agent malefic) şi inocentul „chipeş” (conflict mai mult virtual, prevenit prin debarcarea lui Bui kington sau prin evitarea confruntărilor directe între Ahab şi Işmail); între Ahab exploratorul şi conducătorul autocrat şi un Ahab umanizat de nostalgia valorilor ignorate în misiunea sa titanică.

Dominant, rămâne, totuşi, conflictul cu lumea-balenă. Bătălia finală, întinsă pe parcursul a trei zile consecutive, este amplificată prin numeroase comparaţii şi referinţe homerice sau biblice ce o plasează în timpul mitic-epopeie. Ea depăşeşte cadrul fizic, realist, al naraţiunii, devenind o amplă metaforă existenţială şi morală, semnificând confruntarea cosmică dintre bine şi rău, aparenţă şi esenţă, om şi lume, evident cu o bogăţie a sugestiilor ce depăşeşte schematismul manihean iniţial (protagoniştii conflictului substituindu-se unul celuilalt, Ahab devenind ceea ce urăşte, „balenizându-se”, balena ea însăşi umanizându-se – vezi în acest sens şi semnificaţia antropomorfică a numelui ei: „Moby Dick?! exclamă Don Sebastian… Domnule marinar, dar ce, balenele au nume de botez?” – M.D., I, p. 385).

Conflictul cu balena este prelucrat retoric, îmbogăţit cu referinţe livreşti, până ce îşi dezvăluie rădăcinile mitice: căci înfruntarea leviatanului este o variantă a luptei cu *dragonul lumii* – peşte, crocodil, monstru al haosului

(Tiâmat, în mitologia vedică şi chineză, Typhon în cea elenă). În *Etimologiile* şi *Extrasele* introductive, precum şi în multe descrieri ulterioare, balena ne este prezentată (nu fără umor) ca avatar al lui Vishnu, leviatanul cu trup de peşte şi coadă de anaconda; ori ca dragonul învins de Sfântul Gheorghe şi balena punitivă care e trimisă să-l înghită pe păcătosul Iona (ambele referinţe biblice); ca *arhetip al divinităţii* (vezi numeroasele referinţe la asemănarea ei cu Jupiter-taurul, de pildă: „Nici măcar Jupiter, înotând ca un taur alb, cu răpită Europa agăţată de coamele-i zvelte… n-o întrecea* în măreţie pe Balena Albă, când1 înota atât de dumnezeieşte" – M.D., II, p. 389) sau ca arhetip al forţei distructive, demoniace (dragonul Seth, Suteh, care dezmembrează periodic pe Osiris într-un ritual hibernal). De cealaltă parte, Ahab primeşte şi el roluri mitice corespunzătoare: de adversar al dragonului (sau divinităţii) şi salvator prometeic al umanităţii, de „Rege-Pescar" pătimind în rotirile ciclului natural, dezmembrat precum Osiris şi salvat periodic de la moarte (vezi succesivele sale dispariţii în chila vasului, după câte o mutilare ritualică, şi renaşterile sale neaşteptate pentru a relua vânătoarea balenei) sau emasculat ca şi eroul din legenda Graalului drept pedeapsă că a nesocotit convenţiile sociale4; de „înger damnat", titan tragic sau „ţap ispăşitor" (aşa cum ne apare cel puţin în cap. EXXXI, „Simfonia"); sau, în fine, de erou luciferic, „mai mult demon decât om", un şarpe anaconda el însuşi, inspiratorul unei apostazii universale. Nu întâmplător, acest căpitan cu nume de despot biblic şi de convertit la cultul orgiastic al lui Baal (la origini un zeu babilonian al fertilităţii), săvârşeşte o serie de ritualuri de magie neagră, asistat de misteriosul Feddalah („diavol-Alah") pe corabia cu nume păgân de trib indian, faimos pentru agresivitatea sa („pequot" derivă probabil din „paquatanog", însemnând „distrugătorii" – la rându-i acest trib a fost exterminat de

puritanii din Noua Anglie) 5.

Dar, în acelaşi timp, conflictul între Ahab şi balenă este un conflict veridic, sprijinit pe date reale (privind existenţa unei balene monstruoase în apele Pacificului, „Mocha Dick", după numele insulei în dreptul căreia şi-a făcut primele victime) şi pe bogata experienţă a pescuitului de balene în veacul trecut. Printr-o serie de procedee prozatorul conferă plauzibilitate conversiunii faptului real (documentar) în mit. Spre exemplu, întreg cap. XXIV este o „Pledoarie" pentru nobleţea şi grandoarea eroică a pescuitului, ale cărui origini se pierd în preistorie şi care a fost mereu consemnat în cronici epopeice, încă de la Iov sau Alfred cel Mare. Vânătoarea de balene ajunsese în prima jumătate a veacului XIX cea mai dezvoltată industrie americană; ea avea să decadă după 1869, dar la acea epocă marele ei epos fusese deja scris. J.N. Reynolds, unul din autorii consultaţi de Melville la scrierea romanului, elogiase ditirambic „cutezanţa, dibăcia şi dârzenia" pescarilor de balene, calităţi care toate erau „rezultatul natural al ardorii unui popor liber, al unui spirit al independenţei neînfricate" (*Mocha Dick*: *Sau balena albă a Pacificului*) °. De la începuturile sale (prin 1614) şi până în veacul nostru, vânătoarea de balene a obligat omul la o dublă confruntare: cu natura adesea inospitalieră, dar şi cu propria sa capacitate de supravieţuire şi inventivitate care au făcut din b a 1 e n le r a cel mai eficace şi perfecţionat vas maritim şi cea mai evoluată fabrică plutitoare din lume. Dar dincolo de eroismul cotidian al pescarilor de balene (a căror întreprindere poate naşte poezia epopeică din capitolele mediane ale romanului *Moby Dick*), există un eroism superior, tragic, care însoţeşte vânătoarea simbolică nu a unei balene obişnuite, ci a monstrului lumii, a leviatanului Moby Dick. Ahab este adeptul acestui tip de vânătoare, dispreţuind câştigul mercantil ori monotonia rutinieră a obişnuitelor vânători

de balene ce pot deveni simple operaţii de spoliere a naturii, fără primejdie pentru vânători, de umplere a butoaielor cu spermanţet (aşa că în *Mardi* ori în cazul vasului „Burlacul" din *Moby Dick*). El nu îşi lasă echipajul să se comporte mediocru, să urmărească balene comune (deşi pe această cale ar fi asigurat succesul economic al expediţiei) decât atunci când are nevoie de provizii pentru supravieţuire. În schimb îl obligă la un sacrificiu ascetic în numele unei cauze mai înalte: aceea a înfruntării răului universal întrupat alegoric în balena albă; şi la o *vânătoare de excepţie*, în fapt un nemesis titanic pentru a pedepsi balena-sinecdocă a lumii de „tot răul din lume şi din Ahab", de umilinţele anterioare la care aceasta l-a supus pe protagonist. În concepţia lui Ahab, un alegorist puritan suferind de mania persecuţiei universale, balena albă devine din zoologică, cosmică, primordială şi infinită, având adică toate caracteristicile teogonice (inclusiv ubicuitate).

Dar ea este totodată atracţia (teroarea) necunoscutului, urmele de harpoane de pe spinarea ei alcătuind un text indescifrabil precum viaţa însăşi. Ea este simbolul coborârii şi întoarcerii la izvoarele originare ale lumii, sinecdoca mării ca abis existenţial, uterin, supremă înghiţitoare dar şi germinatoare a vieţii (vezi cultul chilian sau peruvian al balenei „Mama-Cocha" („Marea-mamă"). Ca locuitoare a adâncurilor misterioase ale oceanului („Dintre toţi scufundătorii, tu te-ai scufundat cel mai adânc. Deşi eşti luminat acum de razele soarelui, te-ai vânzolit tindva printre temeliile acestei lumi. Acolo unde putrezesc nume şi corăbii necunoscute... acolo unde fregata pământului acestuia poartă, ca lest, în calea-i ucigătoare, oasele a milioane de înecaţi" – M.D., II, p. 73) balena albă păstrează taina lor ca un sfinx. Ca sinecdocă a mării, a lumii misterioase, balena invită la o confruntare *gnoseologică* precum şi la pânulaţie *creatoare*: „Omule,

admiră balena şi străduieşte-te să-i semeni! Rămâi şi tu cald printre gheţuri!... Rămâi rece la Ecualor, şi fă ca sângele să-ţi curgă prin vine chiar la Pol! Aidoma înaltului dom al catedralei Sfântu-Petru, şi aidoma uriaşei balene, păstrează-ţi, omule, în toate anotimpurile, propria temperatură".

B. Vânătoarea de balene este, aşadar, şi o călătorie explorativă, o căutare eroică a sensurilor existenţei. Într-un fragment de proză retoric-impresionistă de la începutul cap. XXVIII:

„Maiestuoasele nopţi înstelate erau aidoma unor domniţe semeţe îmbrăcate în catifele încărcate cu juvaieruri, care cultivă, în mândra lor singurătate, memoria nobililor lor soţi – sorii cu coifuri de aur plecaţi să cucerească alte meleaguri!... Toate aceste influenţe subtile se făceau din ce în ce mai simţite în sufletul lui Ahab" (M.D., I, p. 196).

se observă trimiterea la cavalerii medievali plecaţi în expediţii argonautice sau graalice, a căror atmosferă supralumească începe să contamineze şi spiritul lui Ahab. Astfel căutarea balenei se învăluie într-o atmosferă de legendă, amplificată de scriitor în asemenea pasaje poematice ce exploatează metaforismul situaţiilor. Cu tot finalul apocaliptic al naraţiunii, Ahab şi adversarul său intră amândoi sub *specie actemitas*, într-o vârstă mitică, eroic-legendară. Aceasta şi prin depăşirea temei *nemeşisului titanic*. Căutarea Balenei albe este în egală măsură o acţiune de salvare eroică a lumii de monstrul ei, dar şi o explorare a universului croit după chipul şi asemănarea acestui monstru, „uriaşul Leviatan numit Stat sau Republică" (Hobbes). Treptat balena este identificată cu întreaga cuprindere a *spaţiului* (imaginea ei apare impregnată peste tot, sugerată de stânci, insule sau ţări, roci sau stele) şi *timpului*, o metaforă a infinităţii lumii, după cum albul ei o metaforă a varietăţii infinite, proteice

a realităţii. Ahab, care vânează balena albă pentru a şi-o supune, pentru a o înţelege, se comportă ca exploratorul arhetipal. Conflictul său cu balena este şi o aventură a cunoaşterii, o aventură a străpungerii aparenţelor, „măştilor" aşezate insidios în faţa exploratorului: „Pentru mine balena este un astfel de zid, ce se înalţă drept în faţa mea. Câteodată îmi spun că dincolo nu-i nimic. Dar asta mă irită, mă aţâţă şi mai mult, văd în ea o forţă revoltătoare, minată de o răutate impenetrabilă" (M.D., I, p. 252). Cât despre ceilalţi marinari, mai ales pescuitorii de balene apar ca o specie eroică, epopeică de exploratori pe lângă care, cum zice D.H. Lawrence, „argonauţii fuseseră nişte blânzi mieluşei". Ei sunt descrişi în repetate rânduri ca nişte înţelepţi ai mărilor, nişte Nestori, patriarhi ai lumii care impun respect (*Cojocelul alb*, II, p. 221), prometeici în aspiraţiile lor de vreme ce se sacrifică pentru a aduce lumii lumină (spermanţetul din care se vor face candele).

Marinarii lui Melville sunt în permanentă mişcare, „aidoma algelor fără rădăcini", ilustrând la scară simbolică dezrădăcinarea arhetipală a americanului, nomadismul său, dar şi aspiraţia individualistului explorator (pionier) al secolului XIX spre noi orizonturi ale cunoaştem. Ei se formează pe parcursul expediţiei lor argonautice (cum mărturiseşte şi Işmail, „pentru mine colegiile Yale şi Harvard au fost o balenieră*) moştenind misiunea cavalerilor medievali porniţi într-o expediţie eroică de cucerire a valorilor absolute. *Motivul căutării*, parte mit, parte literatură romantică, traversează întreaga operă melvilliană de la *Taipi*, constituind principala temă care structurează epopeea simbolică a scriitorului. Semnificativ această căutare se desfăşoară atât în spaţiul realităţii exterioare, cosmice, cât şi în acela al operei însăşi care îşi caută cea mai adecvată formă pentru intenţia epopeică. În *Mardi* aceste două căutări se suprapun ingenios, dar

pentru scurt timp, în discutarea operei „Constariza”, un amplu poem epopeic al arhipelagului, căruia Babbalanja îi scuză structura episodică, discontinuă, ca fiind motivată de însuşi „Mardi” – o subtilă referinţă cu dublu sens, căci „Mardi” este evident atât numele arhipelagului (a lumii exterioare) cât şi a operei mielvilliene care îl reflectă.

Condiţia fundamentală a eroului melvillian este *căutarea*, oricare ar fi obiectul ei. *Taipi* reste prima expresie a acestei căutări, cu un obiect încă destul de incert, probabil paradisul hedonist al lumii primitive. *Mardi* devine treptat o călătorie atât în lumea exterioară, cât şi în lumea minţii, pe harta mult mai complexă a ideilor şi sistemelor filosofice; atât o căutare a lui Yillah, cât şi o călătorie de studiu. Dar deşi obiectul căutării este la început clar identificat, Yillah dispare curând (ca prezenţă fizică) din naraţiune, ea îşi pierde identitatea umană pe parcursul explorării, devenind o valoare abstractă pentru fiecare din exploratori. Aceştia o rezumă alegoric ca „frumuseţe intangibilă-v „frumuseţe morală”, „adevăr absolut”, „viaţă spirituală, celestă”, „armonia între jubilaţia senzuală şi bucuria spirituală”, etc. 7 Căutarea femeii pierdute ajunge aşadar o căutare a idealităţii în multiple forme, pe fondul unei călătorii cvasi-cosmice şi cu certe sensuri filosofice. La o lectură atentă a cărţii se vor descoperi numeroase modalităţi prin care scriitorul conferă universalitate şi unitate acestei expediţii: ea cuprinde practic întreg ciclul calendaristic şi ciclul vieţii umane, debutând sub auspiciile primăverii şi încheindu-se în toamnă, desfăşurând între aceste limite nenumărate cicluri ale zilei şi ale anotimpurilor şi reprezentând prin cei patru însoţitori ai lui Taţi principalele vârste umane (Yoomy – tinereţea lirică, Media – maturitatea pragmatică, activă, Babbalanja – maturitatea sceptică, contemplativă, şi Mohi – bătrâneţea infantilă, superstiţioasă).

Dintre toţi Babbalanja acordă călătoriei din

arhipelagul Mardi sensul cel mai larg, acela al unei explorări epistemologice, al căutării adevărului absolut, mottoul său fiind „continuaţi mişcarea* (mişcarea înţeleasă ca şi cunoaştere, fireşte). Cât despre Taţi, printr-un complicat simbolism astral (numele său aminteşte pe cel al cometei „Taije”; eroul, socotit de locuitorii arhipelagului Mardi o zeitate pogorâtă din soare, îşi începe expediţia pe vasul „Arcturion” străbătând arhipelagul „ca o cometă pe orbita ei circulară”, de-a lungul „eclipticii*, „înlănţuind Racul, Leul, Peştii, Vărsătorul” – vezi cap. CLXIX, „Navigând mai departe*) căutarea sa primeşte sensul unei mişcări cosmice, eterne.

Moby Dick reia şi amplifică simbolic tema călătoriei explorative. Ahab este prototipul navigatorului pe mări necunoscute, descinzând deopotrivă din biblicul Noe (de altfel vasul *Pequod* este asemănat cu o arcă ce reuneşte reprezentanţii tuturor civilizaţiilor şi continentelor lumii, în călătoria ei simbolică spre un potop apocaliptic) sau din Osiris, călător ca şi acesta pe o „Argo-Navis”, vânând un monstru al lumii, dezmembrat de el la echinocţiul de toamnă şi solstiţiul de iarnă, dispărând într-o moarte simbolică vreme de trei zile şi trei nopţi, pentru a renaşte din nou şi a relua vânătoarea sa titanică. 8 În *Mardi* protagonistul elogia la un moment dat călătoria explorativă fără hartă, aventura cognitivă absolută:

„O, cititorule, ascultă! Eu am călătorit fără hartă. Nu am aflat aceste insule mardiene cu busola sau firul de plumb. Aceia care se lansează înainte curajos, renunţă la orice cabluri de legătură şi, întorcându-se de la briza obişnuită, care le este tuturor prielnică, cu propria lor suflare întind pânzele corăbiei. îmbrăţişaţi ţărmul, şi nimic nou nu veţi afla; căci strigarea Pământ *V* s-a auzit abia la urmă, când s-a căutat un pământ nou”. (*Mardi*, p. 459).

Ahab se expune şi el primejdiilor unei astfel de călătorii, aruncând peste bord busola, sextantul sau pipa

însoţitoare a unor zile paşnice de călătorie, navigând în derivă prin interstiţiile unei lumi-leviatan.

Dar balena albă nu este ultima şi cea mai înfricoşătoare formă a adversarului cosmic. Eroii lui Melville descoperă în oceanele lumii imaginea amorfă a uriaşei *sepii albe*:

„… pe apă plutea o masă cărnoasă enormă, de un alb lăptos şi strălucitor, cu nenumărate braţe lungi ce iradiau din mijlocul ei, răsucindu-se aidoma unui ghem de şerpi anaconda, ca şi cum ar fi vrut să înhaţe orbeşte orice ar fi întâlnit în cale. Nu avea niciun fel de faţă, sau frunte, nu vădea nicio urmă de simţire sau de instinct; se zbuciuma acolo pe valuri ca o informă întruchipare a vieţii, a unei vieţi nepământeşti, apărută la întâmplareu (M.D., II, p. 27).

Această imagine a *realităţii nedefinite*, *multiforme*, cu mult mai greu de acceptat şi imposibil de asediat („Aş fi preferat să-l văd1 pe Moby Dick şi să mă lupt cu el, decât să te văd pe tine, fantomă albă!”, exclamă unul dintre secunzi) va pune în dificultate pe exploratorii următoarelor naraţiuni melvilliene: pe Pierre, neputincios în faţa ambiguităţilor morale şi metafizice ale lumii, eşuând într-o simbolică neutralitate polară (ca şi Arthur Gordon Pym în romanul lui Poe); pe inocenţii sau mizantropii din *Şarlatanul* care confruntă derutantele avataruri ale *impostorului cosmic* (începând cu „mutul în alb” – arhetip hristic, şi terminând cu multicolorul, earn eleonicul „Cosmopolit” al lumii) un fel de „Śiva a o mie de feţe”, într-un conflict comic-eroic.

Să mai observăm *izomorfismul* destul de evident al obiectelor căutării, toate desemnate prin *culoarea albă*: culoare a idealităţii, a absolutului spre care tind exploratorii, dar şi a infinităţii şi opacităţii realului ce se lasă greu descifrat.

2. SPAŢIU ŞI TIMP ROMANESC: METODA EXTINDERII EPOPEICE

Cronotopul romanului melvillian (ca să folosim termenul propus de M. Bahtin încă în 1937 pentru „simbioza între elementele de ordin temporal şi spaţial în cadrul aceluiaşi întreg, concret şi definit” 9) este leviatanul, viziunea unui spaţiu şi timp labirintic, infinit, dar în acelaşi timp claustrant ca un pântec de balenă. Aproape toate caracteristicile balenei albe sunt extinse metaforic asupra spaţiului şi timpului (mai ales al celui naţional), expediţia de căutare a balenei devenind implicit şi o explorare eroică a continentului american şi a lumii, o tentativă de supunere a cantităţii şi varietăţii lor. Albul balenei, bunăoară, poate fi citit şi ca o metaforă definitorie pentru experienţa americană a spaţiului. Ca şi balena, o uriaşă *tabula rasa*, noul continent a părut multă vreme o imensă „feuille blanche” (Alexis de Tocqueville), greu de cuprins. O spune şi Thoreau în *Walden*: „Oare nu este interiorul ţării noastre alb pe hărţi? Deşi s-ar putea dovedi negru, la fel ca şi ţărmul de îndată ce fi-va descoperit?” Făcând din spaţiu (concentrat în metafora leviatanului) motivul esenţial al operei sale, Melville rezumă o întreagă experienţă americană a confruntării cu noile teritorii. Căci, aşa cum remarcă şi Charles Olson în excelentul său studiu:

„Spaţiul este faptul central al omului născut în America, de la peştera Folsom până azi… Amplu şi fără cruţare. La origini totul este geografie, un pământ infernal în imensitatea-i de la început. Acesta a născut prima naraţiune americană (a lui Parkman): explorarea… Plus o asprime pe care o perpetuăm, un soare ca un tomahawk, cutremure mici dar uragane şi cicloane aprige, un fluviu la nord şi la sud traversând continentul şi storcându-i seva spre margini. „10

Cu alte cuvinte, mitul Americii este înainte de toate *mitul spaţiului*, al *noului orizont existenţial* care să permită o nouă sociogonie; forma luată de acest mit este călătoria exploraţi vă, expediţia de descoperire a frontierelor (în

permanentă retragere) ale inocenţei şi eternului început. Literatura americană, de la însemnările primilor călători, la eposurile lui Cooper, Melville, Wolfe, Kerouac, este o tentativă de supunere (domesticire) a spaţiului continental prin *mişcare*, *explorare*, *cucerire* (asimilare). Primul scriitor important al nord-americanilor, J.F. Cooper, fusese şi el marinar o vreme; dar eroii săi, explorează cu egală pasiune *marea* şi *preeria*, un fel de mare a uscatului. Căci, în cuvintele lui Charles Olson, „pivotul Americii este Preeria, jumătate mare, jumătate uscat, un soare înalt de metal, la fel de îndârjit ca şi orizonturile de fier, iar misiunea omului aici este să caute cuadratura cercului". „Eroul lui Cooper, *homo viator* prin excelenţă, este smuls din confortul civilizaţiei urbane şi aruncat în geografia sălbatică, primitivă a preeriei, pădurii continentale sau oceanului (întocmai ca în proza lui Melville).

Confruntarea cu spaţiul american ia adesea forme tragice întrucât, aşa cum remarca şi D.H. Lawrence în conferinţele sale, „America n-a fost niciodată o ţară comodă, şi nu este nici astăzi. Americanii au trăit mereu o anume tensiune. Libertatea lor este o chestiune de impunere a voinţei, de tensiune: libertatea lui nu trebuie… Teritoriul lui nu trebuie", 12 Tensiunea de care vorbeşte criticul este aceea între individ *şi* „spiritul" *locului*: *în* America spaţiul rămâne o perpetuă ameninţare, *cu* un efect dezintegrant asupra psihicului, un teritoriu al polarităţilor ireconciliabile, încărcat de vinovăţia brutalităţii cu care civilizaţia albă a uzurpat spaţiul civilizaţiei indiene. Este firesc ca această tensiune (şi spaimă) în faţa spaţiului străin să ia forma confruntării *cu leviatanul*.

Încă în *Extrasele* introductive ale eposului *Moby Dick* se remarcă dimensiunile fără egal ale balenei şi identitatea ei de substanţă cu lumea. Astfel „Leviatanul / cea mai uriaşă dintre vietăţi / întins precum un promontoriu-

noată”, ţări întregi sau insule imită forma sa („Spania – această balenă uriaşă, eşuată pe ţărmurile Europei”), trupul ei imens „face să clocotească mările întocmai ca apa într-o căldare”, pântecele ei este un „hău fără fund” care înghite şi mistuie totul: botul său, jun golf terifiant”, „fălcile monstrului / pot / sluji drept poartă la grădina din Pitferren” sau drept intrare în Infern”). Imagismul leviatanic este dezvoltat în continuare într-o serie de capitole simbolice cum este cel despre *Hanul „La jetul de balenăămvonul* din biserica Părintelui Mapple şi *Predica* sa despre Iona. Ele creează impresia neliniştitoare a existenţei într-o lume-balenă, cu bolţi, arcade întunecoase, un bar „în forma unui cap de balenă” în spaţiul căruia se foia un „alt Iona blestemat” ce vindea marinarilor licori grele, „deliruri şi moarte” (şi al cărui nume e Peter Coşciug); cu o capelă a vânătorilor de balene purtând inscripţii funerare (referitoare la victimele acestei eroice îndeletniciri) şi amvonul părintelui Mapple (el însuşi harponier în tinereţe) care seamănă cu prora unei corăbii a lumii avântate în larg, cu o scăriţă de parâme retrasă de îndată ce predicatorul urcă în fortăreaţa sa „inexpugnabilă”, mod simbolic de a sublinia izolarea căutătorului de vocaţie, desprinderea sa necesară „din curgerea timpului”.

şi „legăturile sale omeneşti. De altfel şi predica părintelui Mapple condamnă *dezertarea* lui Iona de la misiunea sa divină (aceea de „timonier-profet sau purtător al adevărului*), *iluzia eliberării* din pântecul balenei. Căci încercarea lui Iona de a se refugia, pe o corabie „făurită de mâna omului*, la capătul lumii „unde nu domneşte Dumnezeu*, se dovedeşte deşartă; corabia cu fugarul („străinul*) damnat este întâmpinată de o furtună năprasnică ce transformă întregul univers într-un pântec tenebros de balenă:

„El nu vede nici cerul negru, nici marea dezlănţuită,

n-aude trosnetul scândurilor, cum n-aude şi nu bănuieşte iureşul balenei care, în chiar această clipă, despică valurile, căscându-şi botul ce-l va înghiţi (M.D., I, p. 86).

Iona este sacrificat în cele din urmă de echipaj, aruncat peste bord în „viitoarea* ce-l va proiecta în temniţa vie a leviatanului lumii. El devine de *două ori captiv*: în „pântecele chitului şi în fundul mării. Eliberarea sa ulterioară este iluzorie: el scapă din pântecul balenei reale pentru a rămâne în continuare în pântecul balenei simbolice şi a-i sluji drept profet, demonstrând prin exemplul propriei sale drame, *ubicuitatea* şi *inexpugnabilitatea* leviatanului lumii. În acelaşi capitol, psalmul recitat de părintele Mapple (o prelucrare liberă după un psalm biblic) intensifică imagismul captivităţii în pântecul chitului: „coastele balenei deasupră-mi, negre, se bolteau*, „În gura iadului, căscată, / Dureri amarnice vedeam / Ce nu pot fi nicicând descrise – / Şi-n deznădejdi mă prăbuşeam* etc.

Acest imagism, reluat şi în alte capitole, subliniază sugestiv tema *captivităţii*, *încarcerării*, a *spaţiului închis* (analizată foarte bine şi de Sorin Titel în *Herman Melville. Fasănaţia mării*, 1975). Deja în romanţurile *Taipi*, *Omoo* sau *Mardi*, tema captivităţii reste determinantă: protagoniştii acestor naraţiuni dezertează de pe corăbiile lor, torturaţi de sentimentul captivităţii în pântecul neospitalier al vasului, şi de nostalgia insulelor fertile ale tropicelor. Dar odată descinşi în „paradisul" tropical, ei sunt nevoiţi să exploreze râpe şi hornuri uterine, luminişuri împresurate de junglă sau zăvorâte de munţi, bolţi de verdeaţă care ascund viitori ucigaşe de apă, mereu ameninţaţi cu captivitatea şi extincţia. În *Redburn*, *Jacheta alba*, *Moby Dick* sau *Billy Budd* este amplificat simbolismul vasului-lume, azil pentru năpăstuiţii şi fugarii de pretutindeni, dar şi temniţă, dric sau sicriu. Cabina de sub punte reproduce (şi anticipează) în multe privinţe

captivitatea în burta balenei:

„Tavanul micii cabine aproape că-i atinge fruntea. Aerul e înăbuşitor şi Iona gâfâie. În această văgăună strâmtă, aflată sub linia de plutire a corăbiei, el miroase ce-l aşteaptă, are presimţirea clipelor când se va înăbuşi în cel mai strâmt dintre măruntaiele chitului" (M.D., I, p. 85).

Moby Dick ridică această captivitate în pântecul vasului la scară cosmică: *lada-sicriu-barcă-de-salvare* a lui Queequeg este rodul unei viziuni simbolice despre lume care, ca şi tatuajul său, oferă în chip misterios o „teorie completă a universului". Cu ajutorul acestui vehicul multifuncţional, Işmail se va smulge din încleştarea fatală cu balena, părăsind scena dezastrului. În *Şarlatanul*, în schimb, ultimul avatar al impostorului cosmic va prinde umanitatea vasului Fidele în capcana cabinei de sub punte, săvârşind asupră-i un ritual al extincţiei.

Dar imagistica leviatanului are cel puţin încă un sens fundamental: ea desemnează structura ambiguă, *labirintică* a lumii care obligă la o iniţiere eroică prin interstiţiile ei, în căutarea secretelor ultime, păzite cu străşnicie de *minotaur*. Balena albă, descrisă adesea ca un taur jupiterian sau sfinx, poate fi foarte bine monstrul ce pândeşte în centrul labirintului. Pe de altă parte ea este o imagine a labirintului spaţial şi temporal; precum un nou Iona, naratorul Işmail încearcă să anatemizeze balena, să pătrundă în interiorul ei pentru a o explora. Profitând de descoperirea unui schelet fosilizat de balenă, el „cutreieră îndelung prin labirintul acela de colonade şi boschete umbroase", „printre coastele".

monstrului, ajutat de „un ghem de sfoară vegetală" la regăsirea drumului (întocmai ca Tezeu). Dar toate încercările sale de a măsura scheletul-templu al balenei, cu mijloace rudimentare, eşuează în ridicol. Dimensiunile reale ale Leviatanului rămân de necuprins.

Referinţele la explorarea *labirintului*, marin sau

terestru, sunt numeroase în toate operele lui Melville. Braţul lui Queequeg este tatuat „de sus în jos, ca un interminabil labirint cretan”, interiorul scheletului fosilă e labirintic, arhipelagul Mardi e o alcătuire labirintică de insule „grupate în interiorul unei zone coraliene de culoarea laptelui”, „un monstru cu ochii împinşi lateral ca o balenă”; locurile biblice de lângă Ierusalim sunt „labirinturi şi terase de grote părăginite, morminte şi moaşte /, cu miros de cavou”; oraşele vizitate de personajele lui Melville (Liverpool, New York) sunt labirinturi sodomice cu nenumărate „văgăuni” ale foametei, molimilor şi morţii, ce nu pot fi descifrate cu ajutorul hărţilor şi ghidurilor livreşti; chiar şi lumea interioară e labirintică, „o scară în spirală într-un puţ fără sfârşit, al cărui nesfârşire e tăinuită doar de răsucirea perpetuă a scării şi întunecimea puţului” (*Pierre*, cap. XXI, p. 327). Mai ales *Pierre* evocă dramatic toate aspectele confruntării ou labirintul fizic şi metafizic; eroul romanului se simte ca o „cârtiţă oarbă” în interstiţiile lumii, fiind mereu provocat la explorarea lor, la întâlnirea cu leviatanul simbolic. Căci, „nici n-a fost balena fiartă cum se cade, şi puntea vasului curăţată de rămăşiţele ei, că se şi aude strigarea: Uite-o cum suflă! * şi omenirea se precipită vlăguită să înfrunte încă odată misterele existenţei”. Oraşul labirintic de piatră, explorat de Pierre, este o altă versiune a balenei: în *Moby Dick* descrierile balenei albe conţineau numeroase referinţe la ziduri fortăreţe, cetăţi inexpugnabile şi inerte, refuzând orice comunicare cu omul. În felul acesta metafora leviatanului era extinsă şi asupra lumii uscatului.

Să mai remarcăm că (vezi Partea a doua) chiar şi *spaţiul romanesc are forma leviatânului*: cu o coloană vertebrală alcătuită din grupuri de capitole tematice care se repetă după anumite intervale simetrice, câteva capitole introductive plasându-ne simbolic în gura monstrului,

altele mai târziu în interstiţiile sale labirintice, pentru ca la sfârşit cititorul romanului să fie expulzat catartic din pântecul lui odată cu naratorul. În ansamblu, toate operele melvilliene, explorări ale lumii labirintice, transpun metaforic această organizare spaţială la nivelul textului, căci „Leviatanul este textul” („tema”, în traducerea românească, inexactă aici – M.D., II, p. 270).

Confruntarea cu spaţiul leviatanic conferă eroilor melvillieni (ca şi celor ai lui Cooper) grandoare epopeică. Navigatorii săi, purceşi de pe o minusculă insulă ca Nantucket, împânzind oceanele lumii, ilustrează pregnant mitul expansiunii, sacrificându-se într-o vânătoare a balenei albe care este de fapt o explorare a frontierelor ultime ale realităţii (nu întâmplător, călătoria vasului *Pequod* acoperă întreaga întindere a globului, toate oceanele lumii, fiind în cele din urmă atras în labirintul Pacificului – cap. 118 – 126 – unde îşi găseşte şi sfârşitul). Melville urmărise de la început plasarea naraţiunilor sale într-un spaţiu cât mai amplu; căci, aşa cum mărturisise şi în eseul asupra lui Hawthorne, „ai nevoie de mult spaţiu marin pentru a putea rosti Adevărul”. Ca atare, una din metodele sale este aceea a extinderii spaţiului la dimensiuni epopeice; de la o operă la alta, acesta se întregeşte, se amplifică: Pacificul, Atlanticul, Mediterana lui Homer, apoi, într-o similară progresie, nordul american, vestul, sudul, oraşul şi fluviul Mississippi, ultimul simbolul incontestabil al cuprinderii continentale.

Dar programul *extinderii epopeice* vizează în egală măsură *şi-timpul romanesc*; el se realizează sub forma unei călătorii pe verticală spre începuturi, pentru a cuprinde întreaga istorie a culturii americane (iar în perspectivă mai amplă, a civilizaţiei lumii). Forma metaforică a acestei călătorii temporale este tot *vânătoarea de balene*, întrucât balena nu este doar imaginea spaţiului infinit şi labirintic, ci şi simbolul primordialităţii, un fel de *Urform* a lumii,

„cea mai impresionantă masă vie care a supravieţuit potopului”, conservându-şi dimensiunile până în ziua de azi. Balena este descrisă ca atemporală, matusalemică, sau primordială, un fel de zeitate indică a preistoriei: harponul lui Ahab face să curgă un sânge „mai antic decât al faraonilor”; superstiţiile marinăreşti o declară nu numai „ubicuă” dar şi „nemuritoare (căci nemurirea e doar ubicuitate în timp)”; după o glorificare a proporţiilor ei, ea invită la „o glorificare din punct de vedere arheologic, fosilier şi antediluvian”. Rezultatul acestei *glorificări* (*amplificări*) este limbajul hiperbolic de mai jos:

„Balena despica mările într-o vreme când continentele încă nu ieşiseră la suprafaţa apelor; ea a înotat cândva deasupra locurilor unde se înalţă azi Tuileriile, castelul din Windsor şi Kremlinul… Iar dacă lumea va fi vreodată din nou cotropită de ape… balena cea veşnică va supravieţui şi, ridicându-se pe coama cea mai înaltă a talazurilor ecuatoriale, îşi va zvârli spre ceruri jetul sfidător şi înspumat” (M.D., II, p. 280).

Ca „marele demon al vieţii” ce lunecă în adâncimile primordiale, genetice ale oceanului, aproape de temeliile lumii, balena poartă în ea sensurile ascunse ale timpului şi istoriei. Pentru a le descifra, eroul melvillian se cuvine să întreprindă o călătorie pe verticală, o coborâre orfică. Deja într-o scrisoare către editorul Duyckinck (3 martie 1849), Melville elogia „întregul corp al scufundătorilor întru idee, care s-au scufundat şi s-au reîntors la suprafaţă cu ochii injectaţi, de când lumea şi pământul… Orice peşte poate înota aproape de suprafaţă, dar e nevoie de o balenă uriaşă ca să coboare scările spre adâncuri, vreo patru sau cinci mile”.13

Iar în *Mardi* întărea ideea: „Pentru a scruta înălţimile, trebuie să purcezi din adâncimile cele mai joase. Calea spre paradis trece prin infern”. Toţi exploratorii melvillieni sunt astfel de scufundători sau plonjori în

adâncuri (precum Sam Patch, eroul naţional, cel care s-a sacrificat încercând să învingă cascadele continentului), chiar de că gestul lor implică mari riscuri, putând duce la auto anihilare sau la nebunia înfricoşată a lui Pip, copilul negru eşuat pentru câteva clipe în abisul oceanului, acolo unde „lunecau formele stranii ale unei lumi rămase, de la obârşii, neschimbată" şi unde se putea vedea „şi piciorul lui Dumnezeu pe tălpicile marelui război de ţesut al universului" (M.D., II, p. 215).

Descinderea orfică este o călătorie necesară de iniţiere în misterele existenţei, în *timp* şi *istorie*. Inocentul se cuvine să părăsească paradisul aparent atemporal al copilăriei pentru a se integra în timp şi în infernul existenţial (aici metropola nordului american). El va putea constata atunci echilibrul precar al timpului (simbolizat în roman de „Stânca terorii" atârnând ameninţătoare deasupra lui Pierre), labilitatea tuturor formelor vieţii. Pe de altă parte, însă, călătoria orfică este şi un prilej de descoperire a elementelor continuităţii şi stabilităţii în lume: prin descinderea la obârşii, prin reconstituirea şi reînvigorarea lor, eroul melvillian *redescoperă America*. Itieea *recuperării începuturilor* era întărită şi de scepticismul cu care Melville ori scriitorii care l-au urmat, au privit teoria progresului linear al civilizaţiei occidentale. Prozatorul redescoperea prin Hegel că lumea se mişcă procesual, în cerc, că forma prezentă a spiritului cuprinde în ea toate treptele anterioare, precum şi viitorul în germene, că istoria se repetă la infinit: „În cărţile trecutului noi nu aflăm altceva decât prezentul, iar în acelea ale prezentului, trecutul"; „întreaga istorie a arhipelagului Mardi – început, mijloc, sfârşit – e scrisă cu majuscule pe prima pagină aşternută. Întreaga poveste e narată pe foaia de titlu. Un semn al exclamării e întreaga sa biografie" (*Mardi*, p. 480). Sentimentul *timpului întreg* oglindit într-o *existenţă prezentă* justifică metoda

extinderii epopeice aplicată şi asupra componentei temporale: protagonistul romanului se simte invadat de timpul colectiv, „ca o fregată încărcată cu o mie de suflete… vorbind câte unul, ori toate deodată, o orchestră cu multe goarne şi cornuri”, o orchestră a trecutului reactualizat. Întocmai ca epopeicul fluviu Mississippi, „adunându-şi poporul de ape”, naratorul îşi aduce „valul de departe, cu tot trecutul şi prezentul revărsându-se în el” (Mardi, *p*. 304 – 305). El devine astfel contemporan cu trecutul lumii, cu marile fapte ale întemeietorilor de civilizaţie.

Pentru a cunoaşte progresul, civilizaţia americană trebuie să-şi redescopere originile şi să le transpună creator în prezent, să se supună periodic riturilor morţii, purificării şi renaşterii, descrise încă de Thoreau, Twain sau Whitman, iar mai târziu de Sandburg, Williams sau Delmore Schwartz, cu toţii adepţi ai reîntoarcerii iniţiatice la origini, la acel „temps fort”, mitic, al începutului de care vorbeşte Mircea Eliade”. Mitul „reîntoarcerii eterne”, caracteristic culturilor primitive, dar şi celor istorice, oferă posibilitatea (sau iluzia) recapitulării cosmogonici şi sociogoniei, revizuirii datelor iniţiale şi investirii lumii cu un nou început. Motivul descinderii orfice, ca parte integrantă a acestui mit (ori a „mitologiilor memoriei şi uitării”) este forma dramatică a acestei explorări a începuturilor, a leviatanului temporal, labirintic şi infinit.15

Extinderea temporală spre începuturile civilizaţiei americane are valoare polemică în eposul melvillian, atrăgând atenţia asupra existenţei unui *timp istoric*, *colectiv* în această ţară aparent tânără. Vezi în acest sens amintitul pasaj din *Pierre* în care naratorul aduce o laudă „antichităţii” familiilor senioriale, fluviilor americane precum Hudson, ori

…„pajiştilor cu un lung trecut de sorginte olandeză, ce se întind1 într-o difuză lumină hindusă; o patriarhalitate

blândă îşi plimbă toiagul de păstor peste aceste păşuni, a căror turme săturase-vor aici atâta vreme cât va creşte iarba pe pământ şi vor curge râurile. Asemenea conace par să sfideze colţii timpului şi calităţile pământului indestructibil se răsfrâng şi asupra lor, făcându-le contemporane cu eternitatea" (p. 31).

După cum se poate remarca, atunci când prozatorul elogiază antichitatea pământului şi istoriei americane, el recurge la referinţe orientale („difuza lumină hindusă"), la o serie întreagă de metafore aly primordialităţii şi preistoriei. Există chiar o *scară a coborârii în timp* pe care Melville o utilizează în pasajele eseistice: referinţele biblice sunt precedate (în timp) de cele eline, la rândul lor precedate de cele egiptene sau indice, ultimele fiind şi cele mai valoroase pentru vechimea lor absolută. De asemenea putem identifica un lung şir de *arhetipuri* (situaţii arhetipale) asociate cu motivul atemporalităţii sau originii: îndeosebi *imagini marine* (oceanul, balena, insulele polineziene şi ruinele lor preistorice, jungla insulară; călătoria pe mare este şi ea o metaforă a nostalgiei după începuturi, iar vânătoarea de balene o reîntoarcere la pântec, întocmai ca şi coborârea în valea taipiană); dar şi *imagini ale uscatului*, mai ales în operele de mai târziu (fluviile, munţii, pădurea, lemnul şi piatra, piramidele, ori animale reamintind un fel de Urwelt, mai ales reptilian: şopârle, şerpi anaconda, ţestoase uriaşe, vipere, urşi)".

Timpul în eposul melvillian nu este doar mitic, primordial sau preistoric, ci şi, cum am mai văzut, *natural* (ciclic, în permanentă curgere), *istoric* şi *social*. Naraţiuni ca *Mardi*, *Redhurn*, *Jacheta albă*, *Moby Dick*, *Pierre*, *Israel Potter*, *Şarlatanul* sunt şi reconstituiri ale istoriei americane şi ale istoriei lumii (întemeierea unor clanuri, bunăoară, ca în *Pierre*, anticipând saga faulknerianăde mai târziu). Călătoria pe orizontală, în spaţiul epopeic, care are ca rezultat constituirea conştiinţei continentale

sau planetare a eroilor melvillieni, se împlineşte prin călătoria pe verticală, atât în timpul exterior, cât şi în timpul interior, abisal, labirintic, redat metaforic prin imaginile sarcofagului gol din interiorul piramidei, ale puţului fără sfârşit cu scara interioară în spirală, ale râului subteran ori ale fundaţiei nevăzute a acelui superb şi grandios palat de Clunyu, „unde, dedesubtul fantasticelor turnuri durate de om deasupra pământului, se ascunde bărboasa rădăcină a măreţiei sale, însăşi înfricoşătoarea-i esenţă – un erou antic îngropat sub ruine străvechi, printre torsurile ce-i slujesc drept tron” (M. D., I, p. 282).

Acesta este portretul grandios, *supradimensionat*, al eroului epopeic (Ahab), al cărui fiinţă enigmatică reclamă o. călătorie spre străfundurile sufleteşti la fel de dificilă ca şi descinderea orfică în timpul lumii exterioare.

Eposul melvillian îşi creează eroi pe măsura temelor sale: eroici, titanici, faustieni; personaje cu o grandoare statuară, shakespeariană, invitând la interpretare metaforică; personaje *figuri*, cum le numeşte Richard Chase 17, în sensul „unor figuri ale vorbirii, metafore epopeice, mitice, simbolice, concepute la scară amplă”. Ele ni se înfăţişează ca hiperbole, unisau bidimensionale, mari construcţii tipologice a căror funcţie este mai mult *reţerenţială*, aceea de a ilustra anumite roluri simbolice sau atitudini existenţiale. Spre exemplu, portretul esenţial al lui Ahab este precizat încă de la prima sa intrare în scenă (cap. XXVII); reacţiile sale viitoare nu vor modifica decât în mică măsură portretul său exterior (ele vor explica, în schimb, în detaliu comportamentul şi psihologia sa maladivă). Ahab este astfel fixat de la bun început în cadrele statuare ale unei „figuri” tipologice, un adevărat fenomen al naturii fără evoluţie aparentă. În unele naraţiuni anterioare, apoi din nou în *Clarei* (poemul filosofic scris în ultima perioadă), personajele melvilliene nu depăşesc adesea alegorismul „umorilor” ori al

atitudinilor reprezentative; ele contează mai mult prin ideile pe care le pun în circulaţie, decât prin reacţiile individuale sau prin trăirile lor intime. În *Mardi*, spre exemplu, ele se pot la fel de bine numi Exploratorul, Poetul, Filosoful, Cronicarul, Preotul, Obiectul căutării, Regele, Burlacul, ş.a.m.d., toate angajate în lungi dialoguri platoniciene în căutarea adevărurilor absolute ale existenţei; portretele lor reale se reduc la câteva manierisme, câteva reacţii recognoscibile. Evoluţia nu lipseşte totuşi integral în cazul acestor personaje; ea apare ca rod al iniţierii şi experienţei, dar ia forma unor modificări bruşte, unor rupturi adesea misterioase în continuitatea comportamentală a eroilor (cazul lui Media, Taţi, Ahab, parţial Pierre; dar nu şi al inocenţilor prin structură, la care se poate identifica o evoluţie semnificativă, ilustrată şi de formula unue Bildungsromanj.

Această imobilitate pare a caracteriza romanul american în general, care, după Allen Tate, este lipsit de complexitate psihologică. Afirmaţia este exagerată; dar ea surprinde regimul aparte al personajului în tipul de roman american derivat din romanţ sau epos, un regim al generalităţii simbolice, arhetipice, al excepţiei comportamentale, al amplificării eroice. În eposul melvillian portretul personajului se întemeiază mai mult pe sugestia meţaforică, pe retorica descriptivă care îl susţine, mai puţin pe libertatea dramatică de reacţie în cadrul naraţiunii. Analitismul pare chiar să îi dăuneze: analitismul lucid dintr-un roman ca *Pierre* diminuează mult postura eroic-epopeică a personajului, îi subminează autoritatea.

Dar personajele lui Melville nu sunt întotdeauna de excepţie, supraindividuale sau tipuri fixe, aşa cum cere poetica romanţului sau a epopeii. În fapt există două categorii de personaje în opera sa: o categorie a umanităţii obişnuite, prezentată realist, şi o categorie minoritară a eroilor titanici, care, în viziunea democratică a scriitorului,

se recrutează tot din prima. Ahab nu se diferenţiază social de masa „marinarilor renegaţi”, „plebei” care populează vasul „Pequod”. Demnitatea lui este naturală, nu a „regilor şi a hlamidei”, el provine de pe aceeaşi insulă anonimă Nantucket care a zămislit rasa democratică a eroilor epopeici ai Americii, exploratorii. Cu toată sugestia princiară a numelui său, Ahab nu o justifică biografic, ba chiar o contrazice atunci când sfidează ierarhiile pământului sau ale cerului, contrapunându-le individualitatea sa liberă de orice constrângeri („Cine-i deasupra mea? Adevărul nu are margini…) sau pretinde „să trateze cu toate puterile / cerului, iadului şi pământului / pe picior de egalitate”.

De asemenea personajele melvilliene evită tiparul stereotip, previzibil, tipurile caracterologice tradiţionale. În capitolul XIV din *Şarlatanul* există câteva precizări importante de poetica personajului în care scriitorul apără ideea *discontinuităţii caracterologice*, a inconsecvenţei şi imprevibilităţii: „căci oare nu este adevărat că în viaţa reală un personaj consecvent este *rara avis*?… Acea operă, în care orice personaj poate, prin consecvenţa sa, să fie înţeles la o singură privire, fie pune în lumină doar aspecte ale personajului, făcându-le să pară întreguri, fie este infidelă faţă de realitate”, (p. 75). Ceva mai târziu, în capitolul XLIV, Melville adaugă la acest principiu al discontinuităţii comportamentale (inconsecvenţei) pe acela al „originalităţii”, dar nu neapărat în sensul caracterului de excepţie, ci al eroului cu pondere simbolic-epopeică: „Puţine personaje sunt originale aşa ca Hamlet, Don Quijote sau Satan al lui Milton. Adică ele nu sunt originale în sens adânc. Ele pot fi inedite, singulare, izbitoare, captivante, ori toate patru la un loc. Mai degrabă, însă, sunt ceea ce se cheamă ciudate, excentrice… În vreme ce caracterele (în sens tradiţional, n.n.) nu proiectează caracteristicile lor asupra mediului, personajele originale

sunt ca un felinar de calciu în rotaţie, împrăştiind lumină abundentă în jurul lui – totul e luminat de el, totul se organizează în jurul lui…” (p. 247).

Pentru ca un personaj să se comporte astfel, el trebuie să aibă suficientă prestanţă şi autoritate în roman – prestanţă fizică, spirituală, simbolică, câştigată prin ridicarea la scară hiperbolică a caracteristicilor comune masei de eroi. Ahab vedea omul ideal ca un gigant de metal: „Încălţat să măsoare cincizeci de picioare înălţime; pieptul, cu diametrul tunelului de sub Tamisa; picioarele să aibă rădăcini, ca să poată rămâne într-un singur loc; inimă de fel; fruntea de aramă, iar creierii cam un sfert de pogon…” (M. D., II, p. 290). Viziunea sa este grotescă (nu lipsită de ironie, căci protagonistul comandă acest monstru dulgherului de pe vas) şi limitată: ea exclude cu bună ştiinţă cealaltă latură a personalităţii umane – afectul, şi încearcă să construiască supraeroul printr-o simplă operaţie de supradimensionare fizică.

Metoda lui Melville este fireşte cu mult mai subtilă: ea vizează în cele din urmă tot o amplificare epopeică, o augmentare, care însă nu se referă doar la aspectele cantitative. Eroul epopeic este rezultatul unei duble amplificări, *eroice* şi *simbolice*. Metoda amplificării eroice acţionează deopotrivă asupra scenelor dramatice, a evenimentelor narate (o furtună în *Jacheta Albă* primeşte proporţii epopeice prin hiperbolizare, prin aluzii şi comparaţii livreşti) şi a personajelor. Prin utilizarea retoricii augmentative, a comparaţiei sau metaforei eroice, personajele melvilliene sunt ridicate la scara grandioasă a naraţiunii. În *Moby Dick*, bunăoară, în primul rând cei doi potrivnici sunt investiţi cu dimensiuni gigantice, cosmice, de adevărate fenomene universale în coliziune. Mai întâi balena albă este obligată să devină din zoologică, cosmică, să ilustreze prin proporţii, înfăţişare, forţă şi inteligenţă malefică categoria *sublimului*. În cap. LXXXV, „Coada”

balenei devine prilej de extaziere în faţa graţiei uimitoare, a frumuseţii sublime cu care se mlădiază forţa titanică a balenei: „Cocoţat în vârful catargului corăbiei mele, în zorii unei zile… am zărit deodată la orizont un cârd mare de balene, îndreptându-se buluc spre soare şi vibrând o clipă la unison cu aripile cozilor lor. Mi s-a părut atunci că o asemenea scenă grandioasă de încarnare a zeilor n-a fost privită niciodată, nici măcar în Persia, patria închinătorilor focului" (II, p. 163). Dar cel mai adesea balena este asociată cu sublimul *terifiant*, sublimul rezidind, după Edmund Burke sau Herbert Read, în chiar dimensiunile enorme, în forţa înspăimântătoare, în forma aberantă (fruntea imensă a balenei, fără chip, cu ochii alungaţi lateral) 18.

Statura lui Ahab beneficiază şi ea de o hiperbolizare corespunzătoare, de o *înălţare*, *elevare* spre sublimul epopeic (proces denumit „Hypsos" în retorica lui Longinus). Ea împrumută parţial grandoarea adversarului (aşa se explică de ce protagoniştii naraţiunilor următoare vor pierde din prestanţa eroică a lui Ahab, în lipsa unui adversar identificabil, a unei forţe cosmice demne de sacrificiul lor). Ahab este astfel restituit marii rase a eroilor epopeici, iremediabil pierdută deja în veacul al XIX-lea, epocă a demitizării eroului, a subminării lui ironice, naturalist-deterministe. El devine protagonistul ideal al unui epos modern, reprezentantul paradigmatic al civilizaţiei americane.

Ridicarea acestui personaj la valoare de arhetip eroic se face prin procedee retorice şi livreşti; în primul rând prin numeroasele referinţe mitice şi culturale care îi însoţesc biografia, de la cele biblice, la cele shakespeariene, spre exemplu (Ahab este frecvent apropiat de Lear, Hamlet, Iuliu Cezar sau Timon). În fapt Ahab evoluează de la prototipul romantic, byronian, evocat în prima parte a romanului, la complexitatea unui erou tragic

şi mitic în acelaşi timp. De altminteri în proza lui Melville grandoarea tipologică este aproape întotdeauna legată de tragismul destinului, de recunoaşterea viziunii tragice ca fiind mai autentică decât viziunea inocentă, exaltată. Determinantă în acest portret supradimensionat este *latura titanică* a personajului, voinţa sa enormă şi orgoliul nemăsurat („hybrisul"), afirmarea identităţii proprii, a „suveranităţii între puterile pământului, cerului şi iadului". Prin tehnica hiperbolei homerice, Ahab este înălţat de la condiţia sa de „marinar renegat", de „biet pescuitor de balene" în pragul bătrâneţii, la aceea de „han al punţii, suveran al mării şi stăpân la leviatanilor", un „mare om nelegiuit şi divin": „Arăta ca un om smuls de pe rug în momentul în care flăcările i-ar fi cuprins toate mădularele, fără a i le fi mistuit, şi fără a le fi ştirbit măcar o părticică din robusta şi compacta lor alcătuire bătrânească. Trupul lui înalt şi vânjos părea turnat în bronz, într-un tipar impecabil, întocmai ca faimosul Perseu al lui Cellini. Croindu-şi drum printre firele-i de pâr cărunt, o cicatrice subţire ca o nuia, de un alb livid cobora în linie dreaptă de pe obrazul şi gâtul arse de soare, până dispărea undeva în cămaşă. Semăna cu despică tura perpendiculară pe care-o face uneori în trunchiul drept al unui copac falnic, fulgerul care-l păleşte..." (I, p. 192 – 193). Ceva mai târziu, în scena adorării sfidătoare a focului, Ahab stârneşte groază şi veneraţie între marinari ca un „uriaş ulm" în furtună, expus prin statura sa gigantică tuturor fulgerelor; iar confruntarea cu balena albă din finalul romanului devine în chip similar o grandioasă bătălie epopeică, care conduce spre deznodământul cataclismic din final când vasul „Pequod" este înghiţit de un gigantic maelstrom, năruindu-se în „hăul căscat de ape", după care „uriaşul giulgiu al mării se întinse şi începu să se rostogolească, aşa cum se va fi rostogolit şi cu cinci mii de ani în urmă". (II, P426).

Melville recurge în egală măsura şi la metoda

amplificării simbolice. Am văzut că el este moştenitorul unei tradiţii specific americane, aceea a cantonării în empiric, în evenimentul real, diurn, venerat de primii scriitori-exploratori ai Americii, nivel de la care se putea ridica apoi în chip firesc spre generalizări simbolice. Şi Emerson căuta sublimul în faptul banal, vorbind despre extazul pe care i-l procura cel mai trivial eveniment al vieţii (cum nota în jurnalul său pe anul 1831, „Când calc prin noroi în bocancii mei soioşi, mă simt pătruns de un simţământ al nemuririi"). Viziunea epopeică însemna în primul rând efortul de a cuprinde experienţa americană de acest tip în totalitatea ei. Pe de altă parte, însă, Melville era preocupat de descoperirea semnificaţiei universale, simbolice a evenimentelor şi personajelor sale, de transcenderea nivelului empiric, limitat al naraţiunii, spre o temă suprapersonală. În acest fel aventura narativă este investită cu sensuri simbolice de amploare, ca în eposul sau saga tradiţională, este proiectată în legendă şi timp mitic (tehnica simbolismului va fi studiată într-o secţiune aparte, aceea privitoare la poetica eposului melvillian). Aşa, spre exemplu, drama lui Ahab câştigă în amploare şi semnificaţie, depăşind implicaţiile strict individuale, ilustrând conflictul arhetipal al omului cu natura şi istoria. În acelaşi fel şi alte personaje (Taţi, Işmail, Pierre, Billy Budd) se ridică la condiţia arhetipală-mitică (vezi şi simbolica numelor), devenind reprezentative pentru un tip de atitudine umană, pentru o cultură sau alta, ca mai târziu personajele naraţiunilor lui Joyce, Faulkner sau Thomas Wolfe. Melville a urmărit chiar constituirea unei *tipologii americane* pe regiuni: eroul *estului* american apare astfel ca marinarul eroic din Nantucket ori, mai târziu (când începe compromiterea lui ironică în *Israel Potter* sau *Şarlatanul*) ca impostorul („tricksterw-ul), yankeul viclean sau filosoful pragmatic (având ca model pe Emerson); eroul *vestului* american este idealizat aproape

întotdeauna, începând cu Bulkington din *Moby Dick* şi terminând cu şirul exploratorilor şi pionierilor frustraţi, mizantropi, din *Şarlatanul*, ce încearcă să demaşte pe proteicul impostor al orientului (ne referim la colonelul Moredock, un fel de Ahab al pădurilor, adversar maniac al indienilor, sau la „titanul invalid", Pitch, retras dincolo de frontiera civilizaţiei).

Amplificarea eroică şi *simbolică* contribuie aşadar la constituirea unor destine exemplare pentru experienţa americană. O primă variantă, eroică, a personajului melvillian, este EXPLORATORUL, *homo viator* prin interstiţiile labirintice ale leviatanului spaţial şi social. Suferind de un „complex al lui Iona", acest tip de erou radical explorează frontierele ultime ale existenţei, aspirină la posedarea cantităţii şi infinităţii ei. El are, în America, rădăcini istorice evidente: noul continent, mult timp o *terra incognita*, a atras specia aventurierilor, pionierilor, căutătorilor de comori într-o epocă când drepturile descoperirii şi cuceririi erau imediat recunoscute şi teritoriul acordat primului venit. Exploratorul ilustrează astfel individualismul expansionist, foamea faustică de noi teritorii. În biografia sa se recunosc principiile individualismului emersonian (conceptul de „self-reliance", bunăoară; să ne amintim că Emerson îşi definise epoca ca fiind aşezată sub semnul „persoanei întâia singulari*); ori ale individualismului orgolios de tip romantic (tot Emerson: „nimic nu ne e mai sfânt decât integritatea minţii noastre") care proslăvea acţiunea solitară a demiurgului. Etica acestui explorator pune pe prim plan exaltarea libertăţii şi voinţei individuale, în sens aproape nietzschenian („voiesc, prin urmare exist"), nu fără primejdii pentru integritatea individului, ori pentru binele comun, social. Melville tratează în acelaşi spirit realist mitul expansiunii nelimitate şi al aspiraţiei faustice a exploratorilor săi, etica lor individualistă, pedepsind

orgoliul exacerbat al acestor „supraeroi” imaginari („hybrisul” lor tragic), făcându-i să eşueze dramatic atunci când se izolează în „singurătatea dezolantă, ca o fortăreaţă” a misiunii lor de conducători. În acelaşi timp el scoate în evidenţă caracterul iluzoriu al doctrinei emersoniene a „încrederii în sine”: chiar în momentul în care eroul îşi proclamă trufaş libertatea de voinţă, el este înghiţit de fluxul istoriei, supus de cursulfevenimentelor, fiind nevoit să recunoască precum Ahab *determinismul lor*: „Oare Ahab este chiar Ahab? Cine e cel ce ridică braţul acesta? Sunt eu, sau altul?... Omule, suntem răsuciţi în lumea asta, aidoma cabestanului de colo, iar Soarta este mânerul ce ne învârteşte” (M. D., II, p. 384).

Naraţiunile lui Melville sunt în acelaşi timp şi excelente studii ale psihologiei eroului (conducătorului), a moralei sale, a relaţiei cu masa socială, a modului în care eroul se autoînvinge prin egocentrism, individualism rebel şi maniac. Căci „toţi oamenii mari în mod tragic sunt astfel graţie unei morbideţi. Fii sigură de aceasta, o, tânără ambiţie, grandoarea umană e doar boală”. Boala de care suferă Ahab este (cum singur şi-o descrie) o „dementă demonică”, o formă de megalomanie perfidă care nu se atenuează „ci se concentrează, devenind adâncă aidoma fluviului Hudson, când nobilu-i şuvoi curge neabătut prin strâmtoarea munţilor de la miazănoapte” (M. D., I, p. 281). Această maladie influenţează toate deciziile eroului, precipitând sfârşitul său (şi al echipajului). Simptomele ei transpar nu numai în alegorismul obsesiv cu care Ahab proiectează „asupra cocoaşei albe a caşalotului întreaga ură şi întreaga furie încercată de omenire de la Adam încoace” (p. 280), precum şi propriile-i angoase existenţiale, dar şi în dispreţul suveran cu care priveşte omul obişnuit şi norma de viaţă comună, dependenţa sa faţă de echipaj (umanitate). Ahab şi ceilalţi exploratori melvillieni sunt exponenţii acelui puritanism individualist

şi egocentrism care au produs în secolul XIX o semnificativă mutaţie axiologică de la agentul divin (autoritatea supraindividuală) la individul întreprinzător 19, de la cultul ordinii şi ierarhiei sociale stricte la cel al liberului arbitru. Etica acestor personaje este primitivă, egolatră, înglobând în ea machiavelismul, iresponsabilitatea socială, chiar propensiunea pentru violenţă şi criminalitate atunci când îşi simt ameninţate aspiraţiile idealiste (aproape fără excepţie exploratorii melvillieni comit acte de violenţă criminală: Toby pentru a se elibera din captivitatea edenului taipian; Taţi pentru a-şi satisface aspiraţiile erotice; Ahab, în dorinţa sa de vendetă titanică, îşi condamnă întregul echipaj la extincţie; Pierre ucide şi la propriu şi la figurat pe toţi cei apropiaţi lui; pentru a nu mai vorbi de faptul că toţi aceşti eroi îşi periclitează cu bună ştiinţă propria existenţă, abandonându-se sinucigaş celor mai riscante proiecte idealiste). Exploratorul refuză totodată o concepţie democrată despre locul său în lume, ori susţine un democratism limitat care-l va plasa, ca şi pe Ahab, pe „picior de egalitate" cu autorităţile cerului şi pământului, dar în postură de suveran necontestat faţă de cei ale căror destine le conduce.

Există mai apoi o altă categorie de personaje ca Jackson (*Redburn*), Bland (*Jacheta albă*), şarlatanul sau Moredock, Claggart (*Billy Budd*) a căror agresivitate maniacă şi demonolatrie trădează modelele romantice ale tipului de erou satanic, gotic (Cain, Iago, Satan, Melmoth, Ambrosio) dar şi o anterioară carieră de idealişti frustraţi, probabil siliţi să capituleze în faţa vieţii, fapt care le accentuează mizantropia, dispreţul faţă de inocenţi şi spiritele senine, imperturbabile. Adesea DAMNAŢI ŞI MALEFICII de acest fel ating condiţia tragie-eroică, aproape dostoievskiană (Jackson, s-a spus, îl anunţă pe Svidrigailov), fiind simboluri ale forţei superioare a

inteligenţei (chiar dacă diabolice) într-un trup fragil, maladiv. Melville s-a apropiat de acest tip de personaj mai ales în lectura dramelor shakespeariene, când a notat, bunăoară, în legătură cu Edmund şi Goneril: „Natura infernală are o valoare adesea refuzată inocenţei". 20 El s-a arătat fascinat de forţa intelectuală a personajului, de subtilele strategii utilizate în mistificarea inocenţilor, în influenţarea lor, de natura lui ambiguă, duplicitară: ca erou damnat, „însemnat" pentru sacrificiu ori mutilat de puteri cosmice vindicative (de aici grandoarea lui tragică); şi ca „şarlatan", de artist al insinuării, jocului de idei, urzelii de mituri (Claggart este asociat în plan simbolic cu diavolul, „Prinţ al minciunilor". Tragismul final al acestui personaj derivă din faptul că *înşelătorul* este la rândul său un *înşelat*, un ţap ispăşitor al unor forţe superioare lui (vezi cazul lui Ahab, Jackson, Claggart, Moredock etc. – dar despre *şarlatan* ca arhetip al prozei melvilliene vom mai vorbl în capitolul privind strategiile poetice şi simbolice).

DAMNAŢI ŞI EXPLORATORII melvillieni, cu toate riscurile pe care le angajează în atitudinea lor existenţială, sunt superiori altor categorii de personaje, mai ales *insului pragmatic*, *oportunist*. Pragmaticul, respinge expediţia eroică de explorare a lumii, preferându-i – din spirit de autoconservare – expediţia lucrativă, pescuitul fără riscuri şi cu roade imediate. În operele melvilliene acest tip primeşte investiri diferite, de la primitivul care judecă lumea cameleonic, superficial, căutând soluţiile cele mai simple de adaptare la mediu (Samoa sau Jarl în *Mardi*, Cory-Cory în *Taipi*), la oportunistul lumii occidentale, evitând problematizarea ori explorarea imprudentă ce i-ar putea primejdui confortul personal (avocatul narator din *Bartleby*, căpitanul Delano, oportuniştii din *Şarlatanul* în frunte cu Egbert, discipolul „pragmatic" al „filosofului yankeu"). O categorie relaţionată este aceea a *capitulanţilor* sau *pactizanţilor*, a celor care acceptă

compromisuri şi expediente adesea umilitoare din dorinţa supravieţuirii: Starbuck, secundul din *Moby Dick* care, deşi conştient de complexitatea dramatică a existenţei, nu o explorează până la capăt, mulţumindu-se să aleagă calea fidelităţii faţă de aparenţe; reverendul Palsgrave în *Pierre*, filosoful yankeu sau căpitanul Vere în *BIUy Budd* ce susţin doctrina adaptării la necesităţile sociale sau istorice, la presiunile epocii sau ale unei dogme; Bartleby, Feddalah, Benito Cereno, mutul în alb din *Şarlatanul*, adepţii nonacţiunii şi abdicării ascetice, ai lepădării orientale de lume şi ai rezistenţei pasive. Deasupra tuturor se află Plotinus Plinlimmon, filosoful din *Pierre* care formulează doctrina utilitarismului într-o formă atrăgătoare, aparent profundă. Filosofia sa nihilistă (transmisă doar fragmentar, prin intermediul discipolilor) exclude virtuţile eroice sau generoase ale umanităţii, punând temei pe atitudinea „practică" în faţa vieţii, pe prudenţa şi expedientul social. 21

Spre deosebire de toţi aceştia, exploratorii reprezintă tocmai atitudinea eroică, de sfidare a riscurilor proprii sau a primejdiilor la care supun întreaga umanitate, calea acţiunii energice şi nu a contemplaţiei pasive:

„Ahab nu se gândeşte niciodată, el simte numai, simte, iar asta e destul pentru un muritor!... A gândi, este, sau ar trebui să fie, o îndeletnicire liniştit oare, făcută la rece, iar sărmanele noastre inimi şi bieţii noştri creieri palpită prea mult ca să fie-n stare de aşa ceva* (M.D., II, p. 410 – 411).

Chiar şi eroii mai hamletieni, de felul lui Pierre, se depărtează de prototipul lor imobilizat din pricina excesului de reflexivitate. Drama lui Pierre nu rezultă dintr-o înclinaţie deosebită spre speculaţie ci, dimpotrivă, din acţiunea spontană, confuză, fără o motivare raţională prealabilă. El este, aşa cum remarcă şi F.O. Matthiessen, un „Hamlet à rebours", un Hamlet răsturnat, singurul

posibil în America. 22 Exploratorii îşi proclamă libertatea totală faţă de autoritatea lumească sau divină, ei nu invocă decât rareori legăturile lor cu trecutul (majoritatea au, de altfel, o biografie incertă). Ei sunt *eroi ai prezentului*, explorând faustic23 frontierele ultime ale realităţii, torturaţi de „foamea" pentru „esenţele ultime, şi cele mai adâner pentru „Totuş-in-toto*, „ideea-imanens, supraesenţialul şi Unitatea" (*Mardi*).

Exploratorul se opune şi celuilalt tip fundamental al eposului american, INOCENTULUI. În vreme ce primul simbolizează principiul masculin, activ, predominanţa („sultanismul") intelectului, înclinaţia spre îndoială şi cercetare, inocentul reprezintă principiul feminin (nu întâmplător majoritatea inocenţilor melvillieni, a „marinarilor chipeşr au o frumuseţe feminină şi o anumită efeminare temperamentală), forţa precumpănitoare a afectului. Ei îmbrăţişează priveliştile lumii cu entuziasm necritic, trăiesc realitatea pur senzorial, neriscând o judecată axiologică, păstrându-se în preajma aparenţelor confortabile. Uneori ei preferă chiar inacţiunea (somnul inconştient) şi securitatea edenică, uterină a „văii taipiene", existenţa cvasi-fetală într-un habitat pastoral cum este cel din *Pierre*, amânând ieşirea în lume, confruntarea cu experienţa. Ei au veşnic nostalgia întoarcerii în urmă, a regresiunii la starea prenatală sau infantilă, reprodusă în micile lor evaziuni zilnice sau în călătoriile spre mult-râvnitele insule tropicale. Ca atare ei refuză (la început) iniţierea, ori sunt incapabili de a citi realitatea *dialectic*, în complexitatea ei, fiind complet lipsiţi de perspectivă morală sau filosofică.

Inocentul este, aşa cum am văzut, un arhetip reprezentativ al culturii americane, şi ca atare al eposului acestei ţări, de la Cooper şi Melville, la Faulkner sau Wolfe. Dar Melville tratează acest arhetip cu detaşare şi ironie, avertizând asupra limitelor sale: primitivismul,

mentalitatea sa subdezvoltată (în *Taipi*, *Omoo*, *Mardi*); idealismul, inadaptabilitatea, atitudinea sa adolescentină (*Redburn*, *Jacheta albă*), handicapul său filosofic, dar mai ales moral şi intelectual, violenţa sa în momentele de criză (*Pierre*, *Billy Budd*). Deşi inocenţa este investită, mai ales în operele de maturitate ale lui Melville, cu virtuţi regenerative, înnoitoare asupra lumii (o funcţie prometeică sau mesianică, prin puterea exemplului), adevărata forţă a inocentului rezidă în capacitatea lui de a accepta integrarea în istorie, iniţierea, „căderea" dramatică. Inocenţii melvillieni câştigă prestanţă eroică prin experienţă, descoperind – ca şi eroii lui Henry James – că a ignora experienţa înseamnă „a-ţi ridiculiza identitatea, a face imposibilă evoluţia morală, a înfometa conştiinţa, a deveni steril şi mort spiritualiceşte".24 Inocentul are şanse de supravieţuire în romanul melvillian numai adoptând şi el calea explorării, a expediţiei iniţiatice, chiar dacă deznodământul acesteia va fi în cazul său sensibil altul. Işmail, de altfel singurul inocent melvillian care supravieţuieşte câştigând şi o nouă filosofie de viaţă, deschide şirul eroilor moderni, stoici, *realişti* care acceptă limitele fiinţei umane şi subordonarea faţă de legităţile care îi guvernează existenţa fizică sau socială. El evoluează de la foamea faustică de noi orizonturi inaccesibile („îmi place să plutesc pe mări interzise şi să poposesc pe ţărmuri barbare") la recunoaşterea valorilor din imediata sa apropiere, de la furia splenetică sau militantismul alegoric de la început, la viziunea simbolică, dialectică asupra vieţii.

Traiectoria sa iniţiatică, nelipsită şi ea de un anume eroism, va fi parcursă din nou de numeroşi protagonişti ai romanelor acestui veac, navigând între extremele alienării şi reintegrării sociale; în primul rând1 de inocenţii şi exploratorii lui Thomas Wolfe.

CAPITOLUL V

MOŞTENIREA LUI HERMAN MELVILLE: ROMANUL MONUMENTAL AL LUI THOMAS WOLFE

1. EPOSUL AMERICAN ÎN SECOLUL XX.

Despre redescoperirea operei lui Herman Melville în pragul secolului nostru s-a scris aproape suficient. În timpul vieţii sale (mai ales după publicarea romanului *Pierre*), scriitorul a fost ignorat de contemporani, cu excepţia lui Longfellow sau Hawthorne (la moartea, să apare o semnificativă notă în *The Press*: „Probabil că, de s-ar cunoaşte întreg adevărul, am constata că până şi generaţia lui l-a crezut de mult decedat, atât de tăcuţi au fost ultimii ani ai vieţii sale" 4); mai târziu Melville este citit sporadic, mai mult de scriitori englezi ca W. Clark Russell şi Robert Buchanan, care îi acuză pe americani de ignorarea, geniilor naţionale. Dar cu ocazia centenarului naşterii sale (1919) se produce un reviriment spectaculos al interesului critic pentru opera melvilliană, un veritabil şoc al recunoaşterii. Acesta debutează cu un articol în două părţi semnat de Jewett Mather Jr., urmat de contribuţiile semnificative ale criticului şi biografului Raymond Weaver: *Herman Melville*: *Marinar şi mistic* (1921), prima biografie melvilliană întemeiată pe documente de familie, deşi romanţate; editarea *operei omnia* în şaisprezece volume (între anii 1922 – 1924), ediţie multă vreme referenţială, deşi conţine suficiente inexactităţi; în fine, publicarea în 1924 a romanului *Billy Budd* descoperit de critic printre documentele amintite. Biografia lui Weaver a fost urmată de altele, cu pondere mai pronunţat analitică: Meade Minigerode, *Some Personal Letters of Herman Melville* (1922), John Freeman, *Herman Melville* (1926), Lewis Muniford, *Herman Melville* (1929) şi Charles R. Anderson, *Melville in the South Seas* (*Melville în mările sudului*, 1939). După 1922 apar de patru ori mai multe ediţii ale eposului *Mol>y Dick* tiecât în deceniile anterioare, iar în 1925 veisiunea cinematografică

a cărţii îi asigură şi popularitate de casă.

Febra redescoperirii ia proporţii epopeice: aproape toate revistele conţin note şi comentarii rapsodice, elogioase, de tipul: „De când a început literatura, niciodată n-a existat o astfel de carte (ca *Moby Dick*, n.n.) şi mintea omenească nu este concepută în aşa fel încât să mai producă o alta pe potrivă”. 2 Iar J. St. Loc Strachey remarca într-o recenzie la biografia lui Weaver: „Melville, am curajul să o spun, nu va fi niciodată uitat aici în America. Atâta vreme cât limba engleză va supravieţui, mulţi îl vor citi şi se vor minuna de geniul marinarului excentric care a descris vânătoarea de balene în termenii unei îngropăciuni în Urnă. El a fost un subtil deschizător de drumuri, şi nu s-a prea potrivit nici cu viaţa, nici cu literatura epocii sale”. 3 Până la sfârşitul deceniului al treilea o mare parte din criticii de notorietate ai timpului s-au pronunţat favorabil asupra eposului melvillian: Vernon L. Farrington, Michael Sadleir, Van Wyck Brooks, Carl van Doren, D.H. Lawrence etc. La sfârşitul acestei perioade Melville şi opera sa deveniseră deja obiectul unui adevărat cult, critica americană ieşind din provincialismul ei anterior şi procedând la o licitare euforică a propriilor valori. Dar fără ordine şi disciplină: în 1941, bunăoară, încă nu exista un studiu de amploare al capodoperei melvilliene *Moby Dick*. Între timp el a fost scris, ca şi alte studii fundamentale despre celelalte cărţi melvilliene, redescoperite treptat, fiecare conturând un moment (un deceniu chiar) al interesului critic: momentul *Moby Dick*, momentul prozei scurte, momentul *Billy Budd*, mai recent momentul *Şarlatanului*.

Dar s-a scris încă prea puţin despre *moştenirea meivilliană*, despre opera de întemeiere a unei tradiţii, de deschidere a unor noi posibilităţi în proza americană, despre contactul majorităţii prozatorilor secolului XX cu experienţa eposului melvillian. Critici subtili ai lui Melville

minimalizează contribuţia lui la poetica romanului american. R.P. Blackmur, de pildă, consideră această contribuţie nulă întrucât Melville „nu adaugă nimic la roman ca formă artistică, opera sa nedovedind niciun moment stăpânirea mijloacelor formale la care recurge”. Ca atare scriitorul „nu a influenţat vreo direcţie în arta romanului… nu a influenţat sensibilităţile ori modurile de percepţie nici ale celor mai înfocaţi admiratori”. 4 După Milton R. Stern, această contribuţie s-ar reduce la stilul retoric, „dar, cu excepţia lui Moby *Dick*, *doar* în sensul unei dicţii pe cale de dispariţie”. „Întrucât el nu a inventat nicio metodă nouă, niciun gen romanesc nou (cu toate că a scris Moby *Dick*), *a* avut un efect atât de restrâns asupra altor scriitori” 9. Alţi critici, dimpotrivă, relevă apropieri, paralelisme şi posibile influenţe melvilliene la un număr restrâns de scriitori: James Guetti, de pildă, cercetează (în The *Limits of Metaphor*: *a Study of Melville*, *Conrad and Faulkner*, Cornell University Press, 1967) variantele structurării metaforiosimbolice a naraţiunii la cei trei prozatori, evidenţiindu-le apropierile certe, dar fără a le considera neapărat dovada unei influenţe melvilliene, ori a unei continuităţi tipologice. Pentru Leon Howard influenţele sunt mai clare: el consideră romanul lui Conrad, Negrul *de pe* „Narcissusu *ca* descinzând tipologic din linia melvilliană a lui Jackson din Redburn. r William O’Connor, pe de altă parte, remarcă prelungirea tradiţiei gotice şi a viziunii tragice din romanul melvillian în romanele lui Faulkner sau Robert Penn Warren. 7 În literatura ultimului, de pildă, el relevă aceleaşi preocupări existenţiale şi morale, aceeaşi încercare de reconciliere a unui scepticism profund cu un idealism disimulat, aceeaşi atitudine ambivalentă faţă de relaţia om-natură, ca şi în naraţiunile melvilliene. În fine, Richard Chase enumeră o serie de componente ale operei faulkneriene în care a intervenit influenţa lui Melville (de la reactualizarea

metodelor simbolismului retoric, până la organizarea naraţiunii în ample cronici epopeice ale timpului istoric, ori ale unui clan reprezentativ). 8

Dar niciunul din aceste studii nu are un caracter sistematic. În cazul literaturii lui Faulkner, de pildă, s-au relevat până acum influenţe sau apropieri disparate, nu însă şi asemănarea fundamentală în ceea ce priveşte forma romanescă adoptată (eposul simbolic-mitic), tipologia sa (arhetipurile inocentului, dar şi ale exploratorului sau chiar damnatului – a se vedea apropierea intimă între maleficii melvillieni şi tipologia demonică din cărţi faulkneriene ca *Sanctuarul*, *Sartoris*, *Lumină în august*, *Absalom*, *Absalom*, adică între Jackson, Claggart şi Sartoris, Popeye, Joe Christmas sau Supten); în fine, şi în ceea ce priveşte poetica sa (funcţia structurantă a retoricii simbolice). Un singur studiu analizează sistematic-comparativ confluenţa literaturii melvilliene cu literatura modernă, în speţă aceea a lui Conrad: Leon Seltzer, *The Vision of Melville and Conrad* (Athens, Ohio University Press, 1970). Se comentează pe larg apropierile (nu neapărat influenţele) în domeniul viziunii filosofice (deşi operele lor au un „Zeitgeist* diferit), similarităţile de tehnică şi viziune narativă (impresionism, mu 1 tiperspectivism, simbolism, retorica figurativă), similari tăţile tematice şi tipologice.

Important este faptul că această cercetare deschide perspective neaşteptate pentru lectura operei melvilliene în contextul literaturii acestui veac (şi nu doar americane), stabilind contribuţia acesteia la poetica romanului modern. Sugestii asemănătoare mai există în lucrarea lui Daniel G. Hoffman, *Form and Fable în American Fiction* (1961), în *Radical Innocence*. *Studies in the Contemporary* American *Novel* (1961) a lui Ihab Hassan. Referirile, însă, la poetica şi tipologia romanului modern european (cu excepţia lucrării lui Seltzer) sunt aproape inexistente. Ele pot fi

întâlnite în texte devenite deja clasice, ca de pildă eseul lui Camus care exemplifică conceptul de operă absurdă prin *Moby Dick* 9 (şi tot Leon Seltzer este acela care dezvoltă aceste sugestii într-un articol 10) ori în menţiuni rezumative – la noi de pildă în eseul *Herman Melville – Fascinaţia mării* (1975) de Sorin Titel care atrage atenţia asupra clasicelor apropieri de literatura lui Hemingway, Gertrude Stein şi Faulkner, dar şi asupra unor comparaţii mai noi cu opera lui Camus sau „noul roman francez".

După părerea noastră Melville trebuie aşezat la originea noii aspiraţii epopeice, spre totalitate şi interpretarea simbolică a realităţii, din romanul american modern. Atunci când Hart Crane, bunăoară, încerca în *The Bridge* (*Podul*, 1930) să elaboreze un nou epos (în versuri) al existenţei americane, subordonat celor două toposuri simbolice – marea (fluviul) şi oraşul – el menţiona sub titlul de „trecut utilizabil" în acest epos de tip homeric numele lui Columb, Cortez, Pocahontas, Rip Van Winkle (celebrul personaj al lui Washington Irving), Poe şi Melville. Dar modelul melvillian este urmat conştient sau inconştient mai ales de romancierii interbelici care şi-au redescoperit vocaţia *totalităţii* şi *monumentalităţii*. Prozatorii „generaţiei pierdute" (regăsite atât de spectaculos întru literatură) au avut cu toţii cultul operei esenţiale, a capodoperei care să epuizeze experienţa americană a veacului; precum şi cultul propriei misiuni, investit cu grandoare epopeică. Cum mărturisea Fitzgerald odată: „Nu sunt un om mare, dar uneori gândesc că obiectivitatea şi calitatea impersonală a talentului meu, efortul său, dus până la sacrificiu, de a-şi păstra valenţele esenţiale, trădează un fel de grandoare epopeică4412

De altfel Fitzgerald (ca şi Wolfe, sau Nathanael West) ilustrează dramatic visul unei generaţii de scriitori de-a se sacrifica în numele unui „mare roman americană, de a-şi disputa întâietatea cu toate eminenţele literaturii

universale (într-o asemenea competiţie atletică, Hemingway se şi vedea învingându-i pe Turghenev, Maupassant sau Stendhal; numai Tolstoi îi mai crea fireşti complexe). Acest „mare roman american" trebuia să fie un *roman total* în cel puţin două sensuri: ca supremă sinteză a resurselor lirismului, epicii şi dramei, a banalului şi faptului ieşit din comun, a tragicului şi grotescului (Dos Passos, Gertrude Stein, W. Faulkner, Wolfe, R.P. Warren); ca tentativă de a îmbrăţişa întreaga experienţă americană, de a o proiecta la scară epopeică, mitică (majoritatea prozatorilor interbelici).

Monumentalul, în variatele sale forme (romanul ciclic, romanul frescă, romanul epopeic-simbolic) s-a impus în proza acestui veac, promovat întâi de realiştii, naturaliştii sau romancierii panoramici precum Galsworthy, Ford Madox Ford, C.P. Snow, Remain Rolland, Martin du Gard, Aragon, Gorki, Şolohov, Laxness, Anderşen-Nexo, Heinrich Mann, Sadovefenu, Rebreanu, Cărnii şi Cezar Petrescu. Dar ei se manifestă în egală măsură şi în opera lui Proust, Joyce, Thomas Mann, Muşii.

Lawrence Durrell, Italo Svevo, adică a prozatorilor experimentali, simbolici. Thomas Mann socotea chiar „spiritul epic homeric", capabil să cuprindă în egală măsură elementul liric şi dramatic, ca fiind forma cea mai legitimă a literaturii, el însuşi recurgând la tehnica „miniaturismului gigantic" (aceeaşi tehnică folosită şi de James Joyce).13

Romanul monumental şi romanul epopeic modern sunt o tentativă de recuperare a amplelor desfăşurări istorice ale unei existenţe naţionale, din perspectiva categoriilor sublimului, eroicului şi miticului, fără a impieta asupra realismului fundamental al viziunii, dar adâncindu-l, depăşind simpla cronică sau naraţiune cantitativă (criteriul superficial al dimensiunii) spre o „monumentalitate ce trebuie să fie înainte de toate

lăuntrică, îmbinată sau nu cu monumentalul exterior”. „De aceea, ca formă sincretică, romanul epopeic modern descinde în egală măsură din tradiţia burgheză a romanului obiectiv a veacului trecut (Scott, Stendhal, Balzac, Tolstoi), şi din tradiţii mai vechi, esenţiale, precum eposul homeric (sau cel dantesc şi miltonian), romanţurile medievale alegorice, din Shakespeare şi Cervantes – iar în cazul romanului american modern, din proza melvilliană. Romancierii americani ai acestui secol redescoperă (reactualizează) poetica eposului simbolic aşa cum reiese ea din romanul melvillian, tehnicile amplificării eroice şi simbolice, folosirea retoricii figurative ca principiu structurant al naraţiunii, adaptarea formei romanţului la cerinţele naraţiunii obiective, monumentale.

Deja la începutul veacului naturaliştii americani au năzuit la continentalizarea viziunii lor romaneşti (împotriva literaturii „culorii locale”, a regionalismului limitat) prin Frank Norris în primul rând, care în *Caracatiţa* (1901) desfăşoară o veritabilă epopee a cultivării griului în California, dar lasă nescrisă proiectata epopee a marilor bătălii ale Americii; sau prin Jack London, peregrin epopeic care a acoperit în viaţa sa scurtă peste zece mii de mile şi a transmis operei sale acest spirit al explorării şi aventurii, conturând un epos al confruntărilor elementare pe pământ american; în fine, prin Dreiser, Farrell, Upton Sinclair, remarcaţi de criticul H.L. Mencken drept cronicarii amplei viziuni sociale a Americii. Dintre toţi

Frank Norris este cel mai melvillian în sensul că a urmărit o valorificare epopeic-simbolică a experienţei americane, o valorificare în acelaşi timp polemică prin întoarcerea la adevărata tradiţie a eposului (împotriva „zdrenţăroşilor Homeri” – cum îi numeşte prozatorul – ce scriau în vremea lui o proză de interes local, regional).

Apoi, în anii 1920, o întreagă generaţie de prozatori exaltă mitul unui „Mare Roman American” care, în spirit

joycean, urma să dureze „conştiinţa necreată a unei rase”. Modelul imediat era Joyce cu *Ulisele* său (ori cu *Portretul artistului în tinereţe*), care le transmite, dincolo de tehnicile spectaculoase ale eposului simbolic modern, însăşi *vocaţia de întemeiere* a unei noi literaturi romaneşti. Generaţia lui Dos Passos, Faulkner, Wolfe sau Steinbeck îşi aşteaptă marele prozator, imaginat în postura eternului adolescent de geniu care, potrivit acestei noi mitologii, trebuia să îngurgiteze întreaga experienţă americană şi să-i dea formă narativă. Semnificativ, idealismul acestei legende, ca toate legendele, este subtil parodiat în 1923 de Williams (el însuşi, mai târziu, autorul unei ample epopei poematice a Americii – *Paterson*) într-o naraţiune ironică intitulată *Marele roman american*. „Capitolul I, CEAŢA…”

Dar proiectul scrierii unei ample naraţiuni simbolic epopeice nu era atât de utopic. Prozatorii interbelici l-au realizat în cea mai mare parte, chiar dacă opera lor rămâne într-o măsură *neterminată* (precum amplele proiecte epopeice ale lui Thomas Wolfe, imaginate pe lungimea unor hexalogii, ori ale lui Faulkner – îndeosebi eposul *A Fable*); sau *fragmentară*, „grandoarea ei trebuind să fie recompusă din fragmente disparate”, „întregul ei cimentat de critică” – cum afirmă principalul exeget al acestei generaţii, Malcolm Cowley.15

În ansamblu însă, prozatorii interbelici au crezut ferm – precum generaţia lui Emerson şi Melville – în posibilităţile nelimitate ale romanului, răspunzând prin operele lor provocării lui Joyce, dar în egală măsură şi celei a lui Poe, Hawthorne şi Melville, ctitorii „renaşterii americane” în literatura veacului precedent. împreună ei au conturat un nou ciclu de mituri americane inspirate din existenţa contemporană şi desfăşurate în naraţiuni ample, comparabile – unele din ele – cu eposul melvillian: trilogiile lui John Dos Passos, romanele lui Wolfe, Steinbeck, Faulkner (inclusiv cea mai melvilliană dintre naraţiunile

sale, *Ursul*), Hemingway (mai ales *Bătrânul şi marea*), Scott Fitzgerald. Opera lor a fost desăvârşită şi de poeţii sau dramaturgii epocii, de la Sandburg şi Hart Crane la William Carlos Williams, sau de la Eugene O'Neill la Thornton Wilder. Să remarcăm de asemenea că între generaţia lui Melville şi generaţia prozatorilor interbelici există o continuitate certă, aspiraţia epopeică fiind intermediată de scriitorii începutului de veac: astfel că Steinbeck, bunăoară, este beneficiarul unei tradiţii caâiforniene a eposului american şi romanţului de la Frank Norris, la Upton Sinclair sau Gertrude Atherton.

Fiecare din aceşti scriitori a avut conştiinţa continuităţii emulative, dar şi a competiţiei cu valorile literare ale veacului precedent. John Dos Passos, spre exemplu, a acceptat provocarea tradiţiei („O să ridicăm noi mănuşa aruncată de Walt Whitman la picioarele posterităţii? Ori o să stagnăm pe veci…") concepându-şi opera ca o amplă replică la eposul american al secolului XIX. Trilogia S.U.*A.* este astfel o naraţiune exemplară a existenţei americane în secolul XX în care tehnica panoramică se însoţeşte cu tehnici ale naraţiunii epopeice propriu-zise: supraindividuale („biografii", „jurnale de actualităţi", fişe de istorie contemporană etc), tehnici ale acumulării *şi* amplificării (colaj, juxtapunere de materiale, decupaj cinematografic, simultaneitate narativă, catalog-inventar – de obiecte, fapte, evenimente). Experienţa americană este mai apoi înregistrată într-o viziune tridimensională: pe plan orizontal (societatea americană şi lumea în cuprinderea ei, străbătută de exploratorii sau vagabonzii lui Dos Passos); în plan vertical (stratificarea socială) şi în plan diacronic (evoluţia istorică a societăţii americane, consemnată de memoria autobiografică sau colectivă). La rândul lor aceste planuri se diversifică după cum scriitorul alternează într-un subtil montaj narativ experienţa autobiografică (fragmentele intitulate „ochiul

obiectivului”), cu experienţa social-istorică (mai ales „jurnalele de actualităţi”) şi experienţa individuală, reală („biografiile” unor personalităţi ale epocii) sau fictivă (naraţiunile propriu-zise). Căci, cum mărturiseşte scriitorul, „a zidi o clădire înseamnă a zidi în ea deopotrivă vieţile zidarilor şi ale locatarilor”.

Se va observa mai apoi cum din cele treizeci şi opt de personaje principale, douăzeci şi şase sunt reale, şi doar douăsprezece fictive. Primele, cuprinse în scurte interludii biografice (un fel de poeme în proză, rapsodice ca şi declamaţiile lui Whitman sau pasajele liric-epopeice ale lui Thomas Wolfe) sunt singurele care influenţează în vreun fel tiparele sociale, istoria. Ei sunt conducători ai mişcării muncitoreşti, politicieni, artişti notorii, savanţi, gazetari, mari industriaşi. Personajele din secţiunile narative, în schimb, nu au statut eroic, fiind oameni obişnuiţi, într-o permanentă mişcare: biologică (de la adolescenţă la maturitate şi bătrâneţe), geografică (de-a lungul continentului) şi socială (prin diferite clase şi straturi sociale). Majoritatea sunt convocate doar pentru a ilustra jocul distructiv al forţelor sociale şi istorice, ele având un rol exponenţial, putând să se cheme foarte bine doar *artistul*, *industriaşul*, *muncitorul*, *liderul sindicalist*, *intelectualul liberal*, dar mai ales *vagabondul*, peregrinul modern (Joe Williams) care nu mai păstrează nimic din demnitatea lui Odiseu. În felul acesta proza lui John Dos Passos avansează decisiv de la romanul experienţei individuale, autobiografice, la *romanul colectiv*, *epopeic*.

Aceasta este de altfel mişcarea caracteristică a romanului american modern: o descoperim şi în proza lui John Steinbeck care recurge adesea la amplificarea mitic-epopeică a naraţiunii realiste (mitul rebeliunii satanice în *Bătălia pierdută*, al călătoriei epopeice şi al exodului biblic în *Fructele mâniei*, ale ciclului arturian în *Cartierul Tortilla*, al paradisului pierdut în la *răsărit de Eden*).

Pentru a nu mai vorbi de Faulkner, care desfăşoară o amplă naraţiune mitic-epopeică a sudului american, de la întemeiere la invazia industriei capitaliste, fără pretenţia organizării coerente pe în ciclu cronologic, dar structurată pe o unitate tematică, topografică (ţinutul mitic-social Yoknapatawpha) tipologică şi formală (împletirea tehnicilor realiste cu cele ale prozatorilor simbolici clasici, Hawthorne, Poe sau Melville). Eroii săi, inocenţi, exploratori damnaţi, reiau fiecare ciclul întemeierii şi decăderii civilizaţiei americane a sudului, şi ciclul personal al desprinderii din starea de graţie, al „căderii" din inocenţă şi al reintegrării dramatice în experienţă. Recunoaştem apoi această mişcare, de la individual la simbolic şi epopeic, şi în opera unor dramaturgi ca Eugene O'Neill, care în ciclul său neterminat de unsprezece drame explorează cultura americană până la originile ei, sau o poeţilor de la Hart Crane, la W. Carlos Williams şi Charles Olson, ce desfăşoară ample viziuni mitopoetice prin intermediul unui personaj autobiografic (Paterson, Maximus etc.), poetul exponenţial.

Dar înainte de toate vom identifica această mişcare a prozei americane în romanele monumentale ale lui Thomas Wolfe. Critica americană a intuit parţial apropierea acestor opere de experienţa melvilliană a eposului simbolic. În general, însă, a redus-o la manifestarea unor caracteristici superficiale ale retoricii melvilliene în proza rapsodică, necontrolată, în verbozitatea torenţială a lui Thomas Wolfe". Robert Penn Warren descoperă printre primii intenţia autorului de a-şi organiza romanele în jurul unor idei epopeic-simbolice, de a scrie un nou epos american, dar foloseşte confruntarea cu literatura lui Melville doar pentru a observa că lui Wolfe îi lipseşte o fabulă integratoare, un mit original al destinului american care să salveze literatura rememorării autobiografice „de impulsurile centrifuge ale geniului său nedisciplinat".17

Pentru a nu mai aminti faptul că Hugh Kenner ridiculizează mitul „marelui roman american” şi al scriitorului adolescentin de geniu care se pregătea să-l scrie în anii 1920, ilustrându-l tocmai prin Thomas Wolfe, alături de anonimului Ross Lockridge.18

O parte a criticii îl aşază totuşi pe Thomas Wolfe în rândul marilor creatori de epos american (cu, sau fără pomenirea descendenţei sale imediate) a cărui operă aspiră la conturarea unui „mit naţional, visul american”; „ea se apropie cât se poate de mult de dezideratul unui epos american”. 19 Prin urmare el nu trebuie privit ca un simplu cronicar al experienţei autobiografice, ci ca un creator şi un vizionar (în tradiţia romanticilor Wordsworth, Coleridge, ori mai recent a lui Whitman, Sandburg, Masters, Crane, Williams – poeţi epopeici ce au încercat o definire ditirambică, retorică a experienţei şi spaţiului american) care a aspirat la cuprinderea exhaustivă a culturii naţionale. Herbert J. Müller îl introduce chiar într-o tradiţie clasică a eposului, „alături de Homer şi Shakespeare şi toţi acei ce construiesc o literatură din folclor şi resursele moştenirii naţionale.*20* Iar Richard S. Kennedy, autorul unui studiu de proporţii epice despre viaţa şi opera scriitorului, îi aplică lui Wolfe epitetul de „homeric” pentru a defini „intenţiile sale epopeice, stilul elevat; ritmul, imagismul, dicţia poetică se asociază pentru a produce o manieră epopeică”. 21

Dar contribuţia lui Thomas Wolfe la scrierea eposului american modern a fost adesea subestimată de critică datorită caracterului *fragmentar*, *neterminat*, *episodic* al operei sale. Dramatizând unele date ale carierei literare accidentate a scriitorului, o serie de comentatori au acreditat ideea „eşecului” literaturii wolfiene, legat de structura ei haotică, aparent neunitară, de conţinutul ei pregnant autobiografic, insuficient transfigurat literar, precum şi de legenda scriitorului „naiv*, „adolescentin”, a

cărui ucenicie prelungită a fost curmată de o moarte prematură (la treizeci şi opt de ani). Paradoxal, chiar Wolfe atrăsese atenţia asupra dificultăţilor carierei sale: definind în *Urzeala şi stânca* procesul de creaţie ca fiind, la modul ideal, „un singur act evolutiv, inexorabil în unitatea sa" (aşa că în opera lui Homer, Shakespeare sau Cehov), el recunoştea incapacitatea multor scriitori de a conferi o structură organică literaturii lor, şi-l ilustra prin destinul lui Coleridge: „Căci un geniu ca al său, dacă posesorul nu învaţă să şi-l supună, se va întoarce împotrivă-i şi-l va sfâşia ca un tigru: el poate isca moarte, la fel ca şi viaţă" (p. 430 – 431). Mulţi vor fi citit aceste rânduri ca o recunoaştere implicită aţ propriului eşec al scriitorului. În orice caz comentariul lui Faulkner din 1951 este simptomatic pentru atitudinea contemporanilor faţă de opera lui Wolfe:

„Îl consider pe Wolfe primul între noi, pentru că noi toţi am eşuat, dar Wolfe a trăit eşecul cel mai grandios întrucât s-a străduit cel mai mult să spună totul… A avut poate un talent ce-l depăşea pe al nostru, ar fi putut deveni cel mai mare scriitor american dac-ar fi trăit mai mult – deşi n-am crezut niciodată prea serios în teoria unui Milton mut şi lipsit de glorie… îl admir pe Wolfe pentru că s-a străduit să spună totul; pentru aceasta a fost de acord să sacrifice stilul, coerenţa, toate regulile acurateţii şi să încerce să aşeze întreaga experienţă umană în vârful unui ac…" 22

Wolfe este astfel elogiat prin relaţie cu eşecul generaţiei sale, el conferind grandoare epopeică unei înfrângeri. Dar critica americană a trecut adesea prea uşor pe lângă adevăratele intenţii şi împliniri ale scriitorului care îşi concepuse de la început romanele ca o singură operă neîntreruptă, supusă altor legi structurante decât cele tradiţionale (absenţa unui final convenţional de pildă, fiind numai în parte rezultatul reconstituirii autobiografice

– ca în cazul literaturii lui Proust sau Celine – el fiind refuzat de însăşi structura dialectică, deschisă, a naraţiunii wolfiene). Wolfe a vizat întotdeauna nu conturarea unor povestiri cu început şi sfârşit formalizat, ci scrierea unei „Cărţi" unice şi neîntrerupte, o singură naraţiune monumentală a istoriei americane (de unde şi proliferarea gigantică a planurilor sale epice, cantitatea enormă a paginilor de manuscris subordonate totuşi aceleiaşi intenţii epice). Cum îi mărturisea odată lui John Hall Wheelock: „Tu vrei să scrii un lucru perfect, dar eu vreau să forţez întreaga întindere pustie a continentului american în opera mea". 23

Wolfe a gândit întotdeauna misiunea scriitorului în termeni grandioşi, extremi: „grafomania" de care a fost adesea acuzat, patima furibundă a scrisului este expresia aspiraţiei sale spre totalitate, spre îmbrăţişarea întregii experienţe umane cu conştiinţa sacrificiului al propriei vieţi şi a inevitabilităţii acestui deznodământ (cum îi scria încă în adolescenţă mamei sale: „Acum ştiu că sunt inevitabil. Cred sincer că singurul lucru care mă mai poate opri acum este nebunia, boala ori moartea… Voi merge pretutindeni şi voi privi toate lucrurile. Voi întâlni pe toţi oamenii, voi gândi toate gândurile şi voi simţi toate emoţiile de care sunt în stare, şi voi scrie, scrie, scrie…"). Din acest punct de vedere Wolfe este un scriitor american tipic, ispitit de mitul grandorii, al cuprinderii totale, al exuberanţei creatoare şi idealismului ce însoţesc asemenea proiecte epopeice. Pentru Wolfe, descendent al unei lungi tradiţii epice în sudul american (de la W. Gilmore Simms la Faulkner, Ellen Glasgow, sau Robert Penn Warren), romanul Americii trebuia să fie epopeic căci aşa se înfăţişa realitatea continentului, bunăoară din mişcarea unui tren ce străbate ţara: „Fără veste observatorul simte vastitatea şi singurătatea Americii, şi nimicnicia tuturor acelor vieţi mărunte aruncate în

imensitatea continentului…” (Nu te mai poţi *întoarce acasă*, *p. 49*). Chiar cronica autobiografică împinge romanul spre epos căci „fiecare om conţine în micul adăpost al trupului şi spiritului său întregul ocean al vieţii omeneşti şi al timpului şi până la urmă se va îneca în el, de nu-l va măsura şi cartografia, hotărnici şi defini, de nu-l va sonda până în ultimele sale adâncimi” (Urzeala şi *stânca*, *p. 248 – 249*). Romanul autobiografic poate deveni astfel o naraţiune enciclopedică, monumentală, în care lumea – ca o uriaşă scoică – să fie devorată de fluxul reconstituirii impresioniste a scriitorului.

Acesta este de altfel sensul evoluţiei literaturii lui Wolfe, dinspre cronica autobiografică spre proiecţia miticepopeică a întregii experienţe americane, dinspre definirea liric-retorică a propriei identităţi spre definirea simbolică a identităţii culturii americane:

„Mi-am început cariera ca scriitor liric… Am început să scriu cu o preocupare intensă şi pătimaşă, cu intenţiile şi scopurile iniţiatice ale tinereţii mele; şi, ca la mulţi alţii, această preocupare s-a preschimbat într-una la fel de pătimaşă faţă de intenţiile şi scopurile vieţii” 24.

2. EVOLUŢIA ROMANULUI WOLFEAN DE LA NARAŢIUNEA AUTOBIOGRAFICĂ LA EPOSUL AMERICAN

La prima vedere cărţile lui Wolfe ilustrează tipul de *roman personagial* în care eroul (autobiografic) nu este doar purtătorul unor evenimente şi senzaţii izolate, ci al unei evoluţii ca tot semnificativ; cu alte cuvinte, specia romanului „evolutiv” şi „de formare”, aşa cum este descrisă ea de Wolfgang Kayser, bunăoară. 25 Structura de roman al uceniciei apare pregnant încă în *Priveşte*, *înger*, *către casă* (1929); aşa cum se întâmplă cu multe cărţi de debut, scriitorul ei procedează la revelarea lumii din perspectiva unei conştiinţe subiective şi candide, în proces de maturizare, nedisimulând caracterul ei autobiografic, spre deosebire de alţi prozatori contemporani (spre

exemplu Hemingway sau Fitzgerald). Ca roman al „istoriei personale" (roman cronică) el este structurat potrivit ordinii cronologice, până la un punct suprapusă cronologiei autobiografice. În nota prefaţatoare a romanului, Wolfe recunoaşte autobiografismul cărţii dar numai în măsura în care „orice operă temeinică a imaginaţiei rămâne autobiografică", neputându-se închipui, de pildă, „o carte mai autobiografică decât *Călătoriile lui Gidiver* (*C* (P. 29).

Chiar şi în următoarele romane, în care perspectiva socială şi geografică este lărgită simţitor, se păstrează atât caracterul autobiografic, cât şi perspectivă unui „Bildungsroman". *Urzeala şi stânca* (1939) este definit în prefaţă ca un *roman al descoperirii* („descoperirea vieţii şi lumii de către un ins inocent") şi este apropiat de scriitor de modelul lui *Don Quijote* (deşi el este influenţat în egală măsură de *Portretul* lui Joyce). Iar *Nu te mai poţi întoarce acasă* (1940) continuă educaţia noului protagonist, George Webber, într-un spaţiu lărgit (întreg continentul nord-american şi Europa occidentală) şi într-un context social mult mai dramatic (anii 1930).

Astfel întreaga operă a lui Wolfe poate fi citită ca o cronică neîntreruptă a formării unei conştiinţe, ca o viziune a lumii (în devenirea ei) din unghiul aceluiaşi personaj autobiografic (prozatorul plănuia la un moment dat chiar scrierea unei cărţi intitulate „The Vision of Spangler's Paul"). Procesul elaborării acestei cronici a cunoscut două etape distincte: deja în *Timp şi fluviu* (1933) – inspirată de *Odiseea* şi *Ulisele* joycean, cărţile care au influenţat hotărâtor metamorfoza scriitorului – naraţiunea părăseşte nivelul iniţial al reconstituirii impresioniste, proiectând experienţa autobiografică într-un amplu cadru mitic-epopeic, investind protagonistul cu valoare reprezentativă pentru experienţa americană. Apoi *Urzeala şi stânca* şi *Nu te mai poţi întoarce acasă* reiau unele date

superficiale ale protagonistului de până atunci, Eugene Gant, obiectivându-le, atenuând impresia de autobiografism (deşi, în ultimă instanţă, aceste modificări sunt destul de neesenţiale, între biografia lui Eugene Gant şi cea a lui George Webber neexistând deosebiri de substanţă). Ceea ce s-a schimbat însă este statutul protagonistului: acesta şi-a pierdut rolul de excepţie (de supraerou) devenind personaj comun şi de aceea prototipic, exponenţial (vezi şi simbolismul numelui: „Webber" s-ar putea traduce prin „Urzitorul", adică Artistul, întemeietorul culturii americane, dar şi Procreatorul seminţiei acestui continent).

Ca în atâtea romane ale adolescenţei şi educaţiei (scrise de S. Butler, Somerset Maugham, D.H. Lawrence sau Joyce, pentru a enumera doar pe acelea direct cunoscute de prozator), ori ca în cronicile melvilliene, subiectul imediat al prozei lui Wolfe este biografia unui singur erou, avatar destul de transparent al autorului. El este înconjurat de excepţionale creaţii dramatice, mai cu seamă atunci când ele sunt recrutate din experienţa nemijlocită a scriitorului (de pildă din mediul familial). De aceea o parte a criticii a aplicat operei lui Wolfe o exegeză de tip *biografic*, *tradiţionalist*, ca în cazul lui Floyd Watkins care ajunge la concluzia că „există peste trei sute de personaje şi locuri nominalizate ori descrise în *Priveşte, îngerf către casă*, şi că probabil nu se găseşte un singur personaj, loc ori incident în întregime fictiv în întreaga carte. 26 Nu o dată naraţiunile lui Wolfe au fost privite ca „documente istorice" (chiar probe testimoniale, citate în procesele locuitorilor din Asheville) ori ca transpuneri nedisimulate de fapte şi personaje reale (de unde şi reacţia vehementă a târguşorului Asheville la publicarea primei cărţi a lui Wolfe).

Este adevărat că uneori modificările literare ale seriitorului erau minime; aşa, de pildă, în cazul numelor:

W.O. Wolfe devine W.O. Gant, Eliza Westal Wolfe – Eliza Pentland Gant, Ben Wolfe – Ben Gant, strada Woodfin – strada Woodson, Chapell Hill – Pulpit Hill, şi aşa mai departe. Chiar Wolfe aşteptase cu oarecari temeri apariţia romanului său de debut, anticipând reacţia orăşelului său natal; drept care adăugase nota prefaţatoare care să-l disculpe de acuzele de autobiografism ostentativ, dar care de fapt crează doar confuzie întrucât *Priveşte, înger, către casă* este evident mai intim autobiografic decât *Călătoriile lui Gulliver*.

Mai exactă este atitudinea scriitorului faţă de această problemă în lunga sa spovedanie *The Story of a Novei* (*Povestea unui roman*, 1936), unde, după ce formulează din nou credinţa că „orice operă artistică serioasă trebuie să fie fundamental autobiografică, şi că scriitorul va trebui să recurgă la materialul şi experienţa propriei sale vieţi dacă intenţionează să creeze ceva de valoare”, Wolfe remarcă totuşi (cu maturitatea creatorului ce-şi priveşte deja opera retrospectiv) că „scriitorul tânăr este minat îndeobşte, din lipsa experienţei, să folosească materialul vieţii sale într-o formă prea nudă şi directă pentru scopurile unei creaţii artistice. El tinde inconştient să descrie un eveniment într-un anumit fel pentru că de fapt aşa s-a întâmplat, ceea ce – din punct de vedere artistic – este fireşte eronat”.27 După care adaugă: „În ciuda acestui fapt, este însă imposibil ca scriitorul să producă o *transcriere literală* (subl. n.) a experienţei proprii. Totul este transfigurat şi modificat în opera artistică de personalitatea creatorului. Cât priveşte prima mea carte, pot afirma cu dreptate că nu cred să existe în ea o singură pagină fidelă adevărului faptic”.

Chiar dacă cărţile lui Wolfe pot fi situate parţial în tradiţia *romanului à clef*, a autobiografiei disimulate, „cu cheie” (aşa le consideră Richard Walser, de pildă 2K), adică în vecinătatea primelor cărţi melvilliene (mai ales

Redburn), a naraţiunilor autobiografice ale lui Twain, Proust, Tolstoi, Lawrence, Joyce, Celine etc., metoda autobiografică a lui Wolfe implică întotdeauna o riguroasă selecţie şi modificare a datelor experienţei cunoscute nemijlocit. Încă de la primul roman intenţia scriitorului a fost aceea de a prezenta o naraţiune autobiografică selectivă şi prelucrată (ca şi în cazul lui Melville). 29 Cartea a păstrat doar scheletul şi cronologia superficială a experienţei autorului, dezvoltînd în interiorul ei o seamă de teme romaneşti (spre exemplu aceea a conflictului între o sensibilitate artistică în formare şi mediul filistin al familiei şi al unui târguşor provincial din Carolina de Nord).

Măsura în care romanele lui Wolfe sunt autobiografii selective şi prelucrate poate fi lesne constatat printr-o comparare a evenimentelor biografice cu materia cărţilor. În ansamblu viaţa scriitorului a fost mai puţin dramatică şi accidentată decât am crede citind romanele sale. E adevărat că firea lui adolescentină, contradictorie, îl predispunea la inconsecvenţe şi eşecuri dramatice, în mare parte, însă, atenuate de prezenţa în viaţa sa a unor mentori şi buni sfătuitori, de la institutoarea Margaret Roberts (Margaret Leonard în romanul de debut), la profesorii de mai târziu de la Chapel Hill sau Harvard, editorul Maxwell Perkins, Aline Berstein sau agenta sa literară, Elizabeth Nowell. Ultima este şi autoarea acestui inspirat portret al scriitorului:

„El avea frugalitatea cărpănoasă a mamei, dar şi generozitatea cheltuitoare a tatălui său... Era cu desăvârşire ignorant în ceea ce priveşte secretul formei artistice şi a publicării, dar avea un instinct artistic adânc care rareori îl înşela. Era fascinat de conceptul timpului în toate formele sale, dar întârzia mereu cu cel puţin o oră de la întâlniri... Trăda atitudinea de suspiciune a ţopârlanului de la munte faţă de lumea dinafară*, dar era totodată cel

mai naiv şi mai încrezător om de fpe pământ, şi-ar fi vrut ca toată umanitatea să-i fie prietenă… Nutrea pentru sine un sentiment de autocom păţi mire fără umor, dar avea un umor de-a dreptul superb…

Era în multe privinţe un adolescent, dar avea filosofia, nădejdea şi resemnarea unui mare înţelept… Atunci când cădea în meditaţie chipul său lua expresia grandioasă şi genială a lui Beethoven, iar ochii îi erau întotdeauna umbriţi de conştiinţa ciudăţeniei şi tragicului existenţei". 30

O asemenea personalitate contradictorie şi labilă explică. numeroasele momente de incertitudine dramatică (mai ales în preajma rupturii cu Maxwell Perkins sau Aline Berstein), sentimentul înstrăinării scriitorului de familia sa şi orăşelul natal (cum va mărturisi într-o scrisoare către mama sa: „presupun că în fiecare familie există întotdeauna un străin, un outsider. În familia noastră Ben a fost un străin până la moarte – am impresia că eu sunt celălalt străin*). Totuşi protagoniştii naraţiunilor, Eugene Gant sau George Webber reprezintă evident o prelucrare a datelor autobiografice în sensul conturării unei „legende Wolfe" (cu privire la manifestările sale gargantuane, atât în viaţă, cât şi în scris), legendă care adesea a indus critica în eroare, fiind considerată autentică. La fel se întâmplă şi cu celelalte portrete ce populează romanele, îndeosebi cele aparţinând mediului familial. W.O. Gant este în principal latura comică, violentă, iraţională, a lui W.O. Wolfe, după cum Eliza Gant reţine aproape exclusiv trăsăturile mercantile, egoiste şi posesive din caracterul real al Elizei Wolfe; Luke este portretul îngroşat spre comic şi caricatură al lui Fred Wolfe, fratele scritiorului ş.a.m.d. Chiar statutul social real al familiei Wolfe este sensibil modificat: se pare că familia se bucura de mai multă bunăstare şi cultură decât reiese din romane, şi nu era nicidecum izolată în cadrul orăşelului Asheville. Apoi o

serie de relaţii semnificative ale scriitorului din anii studenţiei sunt omise cu bună ştiinţă, fie pentru a accentua izolarea dramatică a protagonistului, fie pentru a atrage din nou atenţia asupra conflictului dintre sensibilitatea artistă, exacerbată, a eroului şi mediul său natal filistin (astfel portretele institutorului J.M. Roberts-Leonard, sau ale profesorului de artă dramatică de la

Harvard, Baker – alias Thacher, sunt îngroşate până la caricatură).

Pe de altă parte, tipologia romanelor lui Wolfe nu se reduce la „prelucrări" ale unor modele reale. Se neglijează faptul că prozele sale au suficiente personaje fictive (mai ales cele episodice, excelent realizate dramatic) ori sinteze ale mai multor existenţe reale, „concentrate din întregul amalgam şi consonanţa lucrurilor văzute, simţite, gândite, trăite, şi a nenumăraţilor oameni întâlniţi" („Nota autorului" la *Urzeala şi stânca*). După apariţia cărnii de debut, scriitorul a trebuit totuşi să se disculpe în faţa lui Margaret Roberts: „Vrei, te rog, să mă crezi (...) că eu am modelat şi creat realitatea cărţilor mele din interior: propria mea lume, propriile mele figuri, propriile mele evenimente s-au turnat într-o fabulă originală, şi că eu nu m-am gândit niciun moment la un Smith, Jones sau Brown real"; „lumea creaţiilor mele este o lume fictivă, experienţa reală mă asaltează din toate părţile, dar ea e digerată şi absorbită până ce devine parte integrantă a imaginaţiei mele".31 Metoda sintezei *şi* elaborării după experienţa cunoscută este şi mai clar definită de prozator într-o scrisoare adresată mamei sale în care se arată fascinat de personalitatea tatălui aşa cum era ea conservată în scrisorile lui: „Ele sunt scrise în stilul său idiomatic, de conversaţie; aşa că eu nu va trebui să creez un limbaj imaginar, ci doar să recreez un caracter care să îi copleşească pe toţi prin realitatea sa pregnantă". 32

Metoda sa implică aşadar o recreare, un efort de

elaborare originală. De asemenea, ca în cazul lui Melville, trebuie avută în vedere *distanţa ironică* care se interpune între scriitor şi biografia sa, între scriitor şi protagonişti – avatarurile sale până la un punct, dar nu până la identificarea lor totală cu scriitorul. Narcisismul autocontemplator, idealismul adolescentin sau hipersensibilitatea aparţin eroului şi nu autorului, acesta din urmă – cum vom vedea – subminându-şi adesea protagoniştii, ironizând postura lor detaşată, orgolioasă, de artişti joycieni într-un necesar exil creator. Proza lui Wolfe aparţine astfel tipului de roman personagial (autobiografic) ironic – tip cu o poetică romanescă modernă – şi trebuie judecată ca atare.

Pe de altă parte *metoda recreării* este numai punctul de plecare în intenţia autorului de a ridica experienţa autobiografică la generalitatea unui epos al experienţei americane tipice. Am putea numi această metodă mai largă, inductivă, aşa cum sugerează şi F. David Martinântrucât ea implică saltul de la materialul autobiografic la o viziune naţională a Americii şi la un Weltanschauung (o filosofie a existenţei exprimată în concepte poetic-simbolice). Cum o mărturiseşte şi în *Nu te mai poţi întoarce acasă*, Wolfe urmărea în ultimă instanţă transcenderea experienţei personale spre „o formă condensată şi generalizată a realităţii” pe care o denumea cu termenul de *legendă*:

„Caut o cale (…) un fel de legendă, poate. Ceva – o naraţiune alcătuită din toate cunoştinţele pe care le deţin, din toată experienţa pe care am trăit-o. Nu doar faptele, înţelegeţi – nu doar relatarea vieţii mele – ceva care să fie distilat din propria-mi existenţă şi transmis într-o formă cu aplicativitate universală”, (p. 386 – 387).

O asemenea legendă urma să fie distilată nu numai din ampla reconstituire autobiografică, impresionistă, ci şi din multiplicitatea copleşitoare a experienţei americane,

din „miriadele de forme ale Americii”. Calea aleasă: ridicarea de la empiric la general, condensarea experienţei sociale şi istorice a unei întregi naţiuni din experienţa de cunoaştere a unui singur personaj autobiografic. Această intenţie s-a conturat pe parcurs: *Timp şi fluviu* renunţă în mare parte la naraţiunea protagonistului (acesta se retrage discret din centrul romanului), concentrându-se asupra unor ample *tablouri* (viziuni) ale spaţiului şi timpului social al Americii şi asupra unor personaje semilegendare, prototipice pentru existenţa americană. Următoarele două romane abandonează aproape în întregime tehnicile romanului personagial, căutând modalităţi mai adecvate intenţiei epopeice, revoluţionând poetica romanului, înlocuind nivelele sale tradiţionale (intrigă, personaj, fabulă narativă) cu ample montaje de secvenţe sau tablouri, ori cu retorica figurativă ce structurează un tip de roman spaţial, epopeic-simbolic.

Misiunea scriitorului era dintre cele mai dificile; pornind la realizarea ambiţioaselor sale planuri epice, Wolfe a resimţit acut absenţa unui sistem modelator de teme, a unei tradiţii (poetici) a romanului de acest tip

„... în cultura Europei şi Orientului, artistul american nu poate găsi antecedentele unei scheme, ale unui plan structural, ori ale unei tradiţii care să confere operei sale veridicitate. Şi nu e vorba numai de faptul că el trebuie să-şi întemeieze cumva o tradiţie, extrasă din propria-i experienţă şi din spaţiul enorm şi energia vieţii americane... ci de mai mult: elaborarea unei articulaţii depline şi complete, descoperirea unui întreg univers şi a unui limbaj integral sunt sarcinile care îi stau în faţă”. 3Z

Modelele de urmat erau într-adevăr puţine. Wolfe se considera, nu fără justificare, a face parte dintre acei scriitori ca Whitman, Twain, Sherwood Anderson, „care au văzut America cu viziunea unui poet”. Ar fi trebuit să-l adauge aici şi pe Melville al cărui *Moby Dick* era singurul

epos american ce răspundea integral şi convingător „impulsului epic”. Ambiţia cuprinderii panoramice exista apoi şi în romanele naturaliste ale epocii, dar perspectiva adoptată de Wolfe nu este aceea a naraţiunii obiective, excesiv deterministe, ci a reconstituirii ample din unghiul experienţei subiective, empirice, şi a prelucrării simbolice a nivelului diegetic spre sensurile îmbogăţite ale unui epos mitopoetic.

Între TEHNICILE folosite de scriitor vom identifica mai întâi pe acelea ale *extinderii şi amplificării epopeice*, ca în proza melvilliană. Obsesia spaţiului continental (şi a. infinităţii experienţei americane) este transcrisă de prozator sub forma unui amplu poerl al vastităţii şi necuprinderii, în cadenţe apropiate de retorica, hiperbolică şi grandilocventă a lui Whitman. Elogiile spaţiului naţional (de pildă variaţiunile extatic-rapsodice pe tema Americii nocturne, mai ales în *Urzeala şi stânca*), ori pasajele poematice ce fac lauda mulţimilor, a mişcării şi agitaţiei vitale (îndeosebi în megalopolisul american, descris cu o formidabilă intuiţie a schimbărilor prin care trece acesta în timp şi anotimp), coexistă în romanele sale cu tehnica „flash-urilor” cinematografice, a cataloagelor de nume (de state, triburi indiene, localităţi) ce exploatează poezia sonurilor, ori cu tehnica colajului, încât segmente ample ale naraţiunilor wolfiene au caracterul unor veritabile antologii ale existenţei americane. Intenţia *extinderii* în timp şi spaţiu, a cuprinderii totale, se realizează aşadar îndeosebi prin procedeele aditive, enumerative (catalogul, colajul, antologia, naraţiunea panoramică), folosite înaintea sa în egală măsură de Melville şi Whitman, ori de naturali şti.

Spaţiul gigantic, epopeic al Americii este surprins aproape fără excepţie din mişcare, din succesiunea ameţitoare a priveliştilor (mişcarea trenului spre exemplu, dinamismul fiind caracteristica esenţială a viziunii wolfiene

dar şi a existenţei americane arhetipale: „Probabil că acesta este straniul şi obsedantul paradox al nostru aici, în America; faptul că ne simţim stabili şi în siguranţă numai când suntem în mişcare” (*Nu te mai poţi întoarce acasă*, p. 49). Trenul este un motiv constant al prozei lui Wolfe (ca şi în literatura atâtor alţi scriitori, de la Thoreau la V. Larbaud, André Gide, Fr. Mauriac sau Michel Butor) care exprimă fizic şi metaforic distanţa între locuri şi culturi (aici distanţa între nordul şi sudul, estul şi vestul american), în e d îi n ci o explorare a timpului şi spaţiului, o călătorie eliberatoare şi iniţiatică. Dar în plus trenul este pentru Wolfe şi principalul instrument al viziunii sale epopeice, un principiu structurant al operei care ritmează şi unifică priveliştile succesive ale Americii, funcţionând ca un simbol epopeic al călătoriei explorative, aproape ca şi vasul maritim în cazul lui Melville. Aşa, spre exemplu, scriitorul visa să realizeze la un moment dat o gigantică naraţiune a Americii la timp de noapte, văzută în defilarea ei prin faţa geamului de tren:

„Nu ştiu încă prea bine ce formă va lua aceasta, ori dacă se va putea numi roman. Şi nici nu-mi pasă, dar ştiu că va fi o mare simfonie tonală a nopţii cu staţii de triaj, locomotive, marfare, dinamuri, poduri, bărbaţi şi femei, pustietatea pământului, preerii, râuri, deşerturi, zvonul unei copite de cal, toate văzute nu de o persoană anume, şi totuşi evidenţiind pretutindeni conştiinţa unei identităţi. Vreau să risipesc pentru totdeauna acuzaţia de autobiografism* în vreme ce voi rămâne la modul impersonal autobiografic”. 35

Efortul depersonalizării viziunii sale se confundă pentru moment cu ambiţia cuprinderii totale, a documentării şi acumulării prodigioase de material ca în faimoasele registre pregătitoare ale viitoarelor romane, pomenite de scriitor în *Povestea unui roman*:

„Ele includeau totul, de la liste gigantice şi

ameţitoare de oraşe, târguri, comitate, state, ţări în care fusesem, până la descripţii de-o rigurozitate minuţioasă şi reconstituiri disparate ale părţilor mecanice, arcurilor, roţilor, flanşelor, osiilor, culorii, greutăţii şi ambianţei generale a unui vagon de zi al căilor ferate americane. Mai erau liste ale odăilor şi caselor în care locuisem ori dormisem măcar o noapte, dimpreună cu cele mai exacte şi evocatoare descrieri ale acelor odăi... De asemenea numeroase tabele, cataloage, prezentări pe care toate le-aş reuni sub titlul de Cantitate şi Mulţime". 36

Curând însă scriitorul va realiza faptul că până şi cele mai ambiţioase proiecte ale sale (trilogii, hexalogii, chiar heptalogii) nu vor putea găzdui cum se cuvine Cantitatea şi Mulţimea: „Mi-am dat seama în cele din urmă că aveam în faţă un material care acoperea aproape o sută cincizeci de ani de istorie, convocând acţiunea a peste două mii de personaje şi care 8 n formă definitivă avea să cuprindă aproape fiecare tip etnic, social sau clasă din viaţa americană", astfel încât până şi „paginile unei cărţi de două sute de mii de cuvinte s-ar fi dovedit complet inadecvate scopului". Dar, în ultimă instanţă, *„extinderea nelimitată a experienţei umane nu este atât de importantă pentru artist precum adâncimea şi intensitatea cu care a trăit experienţele* respective37 De aceea în *Urzeala şi stânca*, scriitorul va nara eşecul dramatic al protagonistului (alter egoul său) în tentativa de a cuprinde Cantitatea şi Mulţimea, adică tot ce a reţinut memoria sa enciclopedică din faptele şi evenimentele trăite; o atare întreprindere este imposibilă şi epuizantă căci planta gigantică a memoriei proliferează ca o tumoare canceroasă, devorând viaţa artistului, căruia nu-i mai ajunge timpul unei existenţe omeneşti pentru a nara chiar şi numai anii adolescenţei sale (cu aproape două veacuri înainte, Lawrence Sterne exprima ironic aceeaşi dezarmantă dificultate a reconstituirii autobiografice

totale, arătând că de vreme ce i-au trebuit patru capitole pentru a scrie doar despre prima zi de viaţă, decalajul dintre timpul povestirii şi timpul reconstituirii în loc să se micşoreze se va mări mereu, proporţional cu cantitatea de viaţă trăită între timp de autor).

Renunţând la obsesia cantităţii, Wolfe va căuta să realizeze proiectul scrierii unui epos american pe calea unei *amplificări eroice* şi *simbolice* a realităţilor diurne. Scriitorul recurge astfel în primul rând la un tip de amplificare retorică, hiperbolică, prin investirea evenimentelor şi (mai ales) a personajelor cu funcţii şi semnificaţii eroice, nu o dată livreşti. A se vedea, bunăoară, numeroasele portrete fizice şi spirituale supradimensionate, făcute până şi unor personaje episodice ca măcelarul Lampley şi familia sa (*Urzeala şi stânca*), epopeici în vitalitatea lor animalică, în senzualitatea lor telurică; sau modul în care este descris chiar protagonistul cărţii, George Webber, care prin trăsăturile sale simiene, la fel supradimensionate, câştigă o aură de legendă grotesc-monumentală. Cu atât mai mult sentimentele sale, de pildă pasiunea pentru Esther Jack, vor deveni din toate punctele de vedere excepţionale, grandilocvente, pe măsura vitalităţii sale ciclopice. Acest tip de prelucrare retorică, *epopeic-impresionistă* este aplicat în egală măsură şi priveliştilor Americii, realităţilor diurne, familiare, care astfel sunt mereu surprinzător transfigurate de viziunea hiperbolizantă a prozatorului.

Dar Wolfe recurge şi la tehnici mai evoluate, cum ar fi acelea ce facilitează trecerea de la nivelul empiric, impresionist al naraţiunii, la complexitatea ideatică, simbolică şi arhetipală. Leo Gurko consideră aceste tehnici *expresioniste* şi descoperă în literatura lui Wolfe o mişcare dinspre romantismul iniţial al naraţiunii autobiografice impresioniste spre o naraţiune supraindividuală, transbiografică (sau „impersonal autobiografică”, cum o

descrie autorul ei), expresionistă, sub influenţa unor Frank Wedekind, Ştefan George, Ernst Toller, Elmer Rice (influenţă detectabilă şi în proza altor scriitori de aceeaşi factură, spre exemplu la Dos Passos). 38 De altfel termenul fusese utilizat în critica americană încă de Joseph Warren Beach care în *The Twentieth Century Novel. Studies în Technique* (1932) descrisese o serie de tehnici ce se opuneau simplei reprezentări naturaliste (sau impresioniste), căutând esenţa, generalitatea simbolică, dimensiunea spirituală dincolo de superficiile existenţei. O asemenea tehnică expresionistă este, după Leo Gurko, aceea a *tabloului mural*: reprezentări ale unor locuri, privelişti americane, situaţii, nu în individualitatea lor, nici măcar în identitatea specifică pe care le-o conferă prezenţa umană, ci în generalitatea lor impersonală, abstractă, în atmosfera şi „spiritul* locului (există la Wolfe o remarcabilă artă de a surprinde esenţa unui spaţiu ecologic, o adevărată superstiţie a locului). Cele mai convingătoare demonstraţii ale acestei tehnici se găsesc în capitolele de călătorie aceea din *Priveşte, înger, către casă* ce-l poartă pe protagonistul romanului spre sudul american, ori o altă călătorie cu trenul descrisă pe mai mult de cincizeci de pagini în *Timp şi fluviu*. Derularea de privelişti devine o succesiune de tablouri murale, reprezentative pentru viaţa americană. Ele sugerează universalul, nu particularul, căci gara din Boston seamănă cu orice gară americană, cu orice gară a lumii. Semnificativ este faptul că în asemenea momente de viziunef „murală”, se întrerupe naraţiunea protagonistului (Bildungsromanul); naratorul se retrage în fundal, (uneori e îndoielnică chiar prezenţa lui în locul respectiv), se depersonalizează, devine o simplă privire înregistratoare, un ochi panoramic al aparatului de filmat (ca în romanele cinematografice ale lui Dos Passos).

Asemenea tehnici, expresioniste după unii, se

înrudesc îndeaproape cu mecanismele simbolice ale naraţiunilor melvilliene, de ridicare a particularului la universal şi arhetipal, de transcendere a realităţii imediate (care rămâne totuşi punctul de plecare al construcţiei simbolice) spre supraindividualul epopeic. În asemenea momente Wolfe revoluţionează aproape inconştient poetica romanului, suspendând naraţiunea de tip tradiţional, înlocuind-o cu succesiunea de tablouri, de teme supraindividuale (colective, epopeice), cu tehnici ale romanului „cinematografic", cu o viziune monumentală, caleidoscopică a vieţii. O simplă enumerare a temelor din *Timp şi fluviu* mărturiseşte clar această preocupare faţă de *ansamblu*, *privelişte murală* şi *mulţime în mişcare* „ori pentru temele existenţiale fundamentale:

„Am scris despre noapte şi întuneric în America, şi chipurile oamenilor dormind în zece mii de mici orăşele; şi despre mareele somnului şi despre cum fluviile curg pururi în întuneric... Am scris despre moarte şi somn şi despre acea legendară stâncă a vieţii pe care o numim oraşul. Am scris despre octombrie, despre marile trenuri care fulgeră în noapte, despre vapoare şi gări în faptul zilei..." 39

„Impulsul epic* l-a urmărit pe scriitor până la sfârşitul vieţii, când încă mai vorbea despre proiectul scrierii unei noi cărţi care să fie „în adevăr un fel de caleidoscop uriaş şi în care să reuşesc să înregistrez o întreagă emisferă a vieţii şi a Americii". 40 La publicarea celui de al doilea roman, o notă editorială anunţa faptul că romanele deja apărute erau doar începutul unei ample hexalogii. ce avea să nareze întreaga istorie americană de la primii ani ai Federaţiei până la anii crizei economice din 1929 – 1934, şi să fie în acelaşi timp na» raţiunea educaţiei unei sensibilităţi, o cronică de familie şi o cronică socială, istoria maturizării unui artist şi o „antologie* de probleme generale ale existenţei americane. Ca atare toate cărţile publicate ulterior pot fi considerate episoade ale unei

singure naraţiuni neîntrerupte, epopeice, chiar dacă aceasta a fost realizată doar parţial, scriitorul renunţând pe parcurs la multe din proiectele sale (de pildă la scrierea unui epos „în mişcare*, intitulat „K19”, elementul de unitate fiind trenul expres cu acest nume ce traversează continentul). Dar, ca şi în cazul lui Melville, evoluţia lui Wolfe spre acest epos naţional s-a realizat printr-o sumă de *forme intermediare*, de la romanul experienţei individuale, autobiografice şi cronica de familie, la romanul artistului şi cronica socială.

3. FORMELE INTERMEDIARE
ALE EPOSULUI WOLFEAN

A. ROMANUL INIŢIERII ŞI AL EDUCAŢIEI

La primă vedere structura cea mai pregnantă a cărţilor lui Thomas Wolfe este dată de un „Bildungsroman* conceput ca naraţiune a creşterii şi maturizării, a educaţiei unei sensibilităţi de artist, la început de excepţie (Eugene Gant), în ultimele două romane, reprezentative (George Webber). Formula era parţial inspirată de James Joyce (cum o mărturiseşte chiar autorul: „Ca şi Joyce, am scris despre lucruri cunoscute, despre viaţa şi experienţa trăită în copilărie* 41), dar s-ar fi putut revendica în egală măsură din *Wilhelm Meister*, *Tom Jones*, romanele iniţierii şi educaţiei scrise de Melville, S. Butler, D* H. Lawrence etc. Sau de la cealaltă direcţie a autobiografismului, ce pleacă din proza lui Mark Twain: Farrell, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Hemingway, primii doi relansând şi tema educaţiei provincialului (tratată şi de Wolfe în ulptiele două romane). Ca în cazul lui Joyce seria protagoniştilor se rezumă în general la o succesiune de măşti autobiografice, de *persoane* ce reconstituie permanent propria educaţie a autorului: copilăria în epoca de sfârşit a culturii burgheze de tip victorian, adolescenţa în anii resuscitării individualismului american, ai mitului progresului şi „boomwului industrial, maturizarea în anii

postbelici ai crizei economice şi radicalizării conştiinţei sociale (după cum se vede, printr-un capriciu al întâmplării, biografia scriitorului – născut simbolic în anul 1900 – coincide cu biografia socială a întregii naţiuni, fiind marcată dramatic de aceleaşi etape evolutive).

Dar nu trebuie exagerată apartenenţa prozei lui Wolfe la această tradiţie a unui „Bildungsroman" (aşa cum face Leo Gurko, bunăoară, considerând prima carte a scriitorului „imitativă" şi „derivativă" 42). Dacă e vorba să se caute o filiaţie, aceasta ar trebui să fie mai degrabă cea melvilliană a prozei *inocenţilor* şi *exploratorilor* în arhetipala lor expediţie cognitivă. Într-adevăr, personajele lui Wolfe ilustrează pregnant tipul de inocenţi adamici din literatura americană a secolului XI ŞI XX. Ei sunt la fel de idealişti şi candizi în atitudinile lor sociale, intoxicaţi de mitul american al inocenţei şi succesului (ca artişti, ca amanţi ori cruciaţi ai unor prea-nobile cauze), trădaţi de jocul insidios al aparenţelor precum şi de propria lor viziune exaltată şi idilică asupra lumii (care nu este „numai aur, numai adevăr şi numai frumuseţe", aşa cum îşi închipuie George Webber).

Continuitatea tipologică între eroii melvillieni şi cei ai lui Wolfe este marcată, printre altele, de un simbolism comun al *îngerului* şi al *pietrei*, asociat unor protagonişti ca Pierre, Eugene Gant şi W.O. Gant, cu toţii prozeliţi incurabili ai ideii de salvare idealistă prin artă. Eugene Gant, spre exemplu, îşi construieşte de timpuriu un univers al himerelor idealiste, o mitologie eroică al cărei principal erou este el însuşi, văzut în varii ipostaze: de cruciat universal, de Salvator, de artist genial (după modelele oferite de lecturile sale adolescentine). La fel şi George Webber visează la început la perfecţiunea artei şi destinului său, la „fapte strălucitoare şi ţări de aur, femei tinere şi legendare, iubiri glorioase, şi căsătorie eternă, veşnic tânără" (*Urzeala şi stânca*, p. 483). Dar în pragul

vârstei de treizeci de ani va trebui să recunoască că toată această mitologie narcisistă, inocentă, a fost contrazisă dramatic de experienţele trăite până în acel moment. Există mai apoi o armată întreagă de inocenţi şi printre personajele secundare: de la pateticul Ben Gant, convorbind în singurătatea-i cosmică cu nevăzutul său „înger sumbru", sau fratele său Luke, crezând cu naivitate în clişeele succesului american, în puritatea marilor categorii ale existenţei sale, scrise toate cu majusculă („Mamă, „Frate", „Casă a, „Familie", „Succes", „Bani"), la numeroşii inocenţi ai sudului, trăind cu exaltare drama istorică a acestui teritoriu american, devenind victimele sigure ale evenimentelor sociale (mai ales primul război mondial – a se vedea biografia prototipică a lui Jim Randolph din *Urzeala şi stânca*, supraeroul adolescentin, adulat în anii antebelici, unul din pateticii reprezentanţi ai „generaţiei pierdute" după război). Iar uneori această inocenţă ia forme odioase, ca atunci când se însoţeşte cu o gândire dogmatică, rudimentară, precum cea a lui Alsop (din acelaşi roman), adept al unei viziuni festiviste, ipocrite, cititor pasionat al subliteraturii sentimentale ce escamotează realităţile americane (ori a lui Dickens din *Clubul Pickwick*), ponegrind, ca atare, literatura de idei (bunăoară cea a lui Dostoievski).

Mai ales destinul protagoniştilor pare a urma fidel etapele iniţierii *inocentului adamic*, aşa cum sunt ele rezumate de R.W.B. Lewis: „Încercările rituale ale tânărului inocent, eliberat de familie, de istoria socială – ori deposedat de ele; aruncându-se cu optimism într-o lume complexă despre care nu ştie nimic; influenţând radical acea lume şi fiind la rându-i influenţat radical de ea; învins, poate chiar distrus... dar lăsându-şi amprenta asupra ei, o moştenire ce va face posibilă izbânda viitoare a supravieţuitorilor". 43 Or, adaptată la condiţiile veacului nostru, această traiectorie devine reprezentativă pentru

generaţia intelectualilor americani din primele decenii: la ei se poate recunoaşte mai întâi foamea faustică de spaţiu, impulsul desprinderii din mediul familial şi social, din existenţa provincială opresivă; urmat de momentul călătoriei în afară, mai întâi spre nordul american, apoi spre Europa, ca act de revoltă necesară împotriva filistinismului culturii americane şi tentativă de lărgire continuă a orizonturilor; în fine, reîntoarcerea eroului-artist, acum maturizat, care în Europa a redescoperit realitatea esenţială a continentului american (de altfel Reîntorcerea *exilatului* este şi titlul cărţii fundamentale despre această generaţie, scrisă de Malcolm Cowley)".

Protagoniştii lui Wolfe au şi predispoziţie pentru explorarea eroică, o vocaţie de călători. Principala manifestare temperamentală a protagonistului din *Priveşte*, *înger*, *către casă*, este „foamea" faustică de a îngurgita cât mai multe cunoştinţe şi de a acumula cât mai multe experienţe de viaţă. Apetitul lui pentru cantitate şi mulţime, pentru colosal şi grandios se îmbină cu exaltarea adesea hedonistă a trăirilor. El îşi concepe existenţa ca un continuu asalt devorator asupra lumii, asupra priveliştilor ei infinite (la fel cum asaltează şi devorează demonic cărţile din biblioteca de la Harvard, în *Timp şi fluviu*). Fireşte, o atare atitudine nu e lipsită de naivitate şi idealism, fapt care îl face pe Leslie A. Fiedler, bunăoară, să îl considere pe Eugene Gant un personaj faustic inferior, narcisist şi cabotin, mereu frustrat şi trădat în iluziile sale, mai aproape de Huck Finn decât de Stephen Dedalus al lui Joyce.45 Dar el ilustrează deja o carieră autentică de explorator, chiar dacă adolescentină în nostalgia pentru „locurile îndepărtate", „pentru priveliştile şi sunetele Patagoniei", oraşe imaginare, eroi legendari, mormintele grandioase ale marilor regi. Iar foamea sa faustică de viaţă este investită cu sensuri mitice, protagonistul fiind marcat de timpuriu cu semnul „centaurului" (în urma unui

accident) adică cu o pasiune hedonistă, mitică, de „tânăr ţap" devorind viaţa de unul singur. În cartea a doua din *Timp şi fluviu*, intitulată „Tânărul Faust", simbolismul este amplificat în continuare, Eugene Gant fiind chinuit de o foame deopotrivă intelectuală, „Închipuindu-se cum sfâşie măruntaiele unei cărţi ca pe o pasăre", ori cutreierând bezmetic străzile a nenumărate oraşe în dorinţa de a cunoaşte milioane de oameni, sutele de limbi ale pământului, infinitele feţe ale experienţei americane.

Dorinţa torturantă de „a cunoaşte toate lucrurile şi a fi prezent în toate locurile" pământului în acelaşi timp (amintind de exuberanţa exacerbată a inocentului emersonian care „se trezea dimineaţa cu un apetit care ar fi putut devora întreg sistemul solar ca pe un tort1146) trece printr-o previzibilă transformare de la primul, la al doilea roman: neputându-şi satisface foamea de experienţă, eroul este cuprins de o „furie" existenţială, el începe „să-şi izbească capul de perete, amintindu-şi cantitatea copleşitoare a celor nevăzute, netrăite, necunoscute" (*Timp şi fluviu*, p. 92). Tot atunci, încă în prima parte a acestei naraţiuni („Oreste: Fuga din faţa furiei") scriitorul mitizează experienţa eroului său, purtat fără voie de furia cunoaşterii, „ca o frunză de uragan" şi o descrie ca definitorie pentru existenţa americanilor: identificând-o cu „foamea furioasă care îi bântuie şi îi răneşte atât de mult pe americani", oriunde s-ar afla ei.

Dacă „foamea" şi „furia" protagonistului trădează o atitudine existenţială şi o etică destul de limitată (*etica cantităţii*, ce nu face în ultimă instanţă decât să multiplice dureros lucrurile şi experienţele pe care eroul nu le poate controla în esenţă), ea stimulează totuşi vocaţia de explorator şi călător a acestuia. Biografia timpurie a lui Eugene Gant, aşa cum este ea narată în romanul de debut, este o succesiune de „eliberări" şi evadări în afară: primă se face în lumea imediată, prin cuvânt şi mişcare,

descoperite de erou la o vârstă fragedă. O a doua evadare se produce în lumea tipăriturilor, eroul visând o cufundare romantică în lumea epopeic-eroică a literaturii de aventuri. În fine, tot în această etapă preadolescentină a protagonistului se produce eliberarea sa în existenţa mai largă, domestică, socială sau naturală, prin dezvoltarea excepţională a capacităţii sale de trăire senzorială şi a memoriei sale afective care poate reconstitui aceste trăiri într-o fază ulterioară. Eroul oscilează dramatic între lumea imaginată a cărţilor sau propria sa viaţă interioară în care este zăvorât şi pe care o descoperă treptat, cu uimire (motiv preluat de la Wordsworth şi Matthew Arnold şi care justifică subtitlul romanului, „Istorie a vieţii îngropate") pe de o parte, şi dorinţa de evadare în realitatea nemijlocită, pe de alta. Nostalgia călătoriei în afară este exprimată mai mult rapsodic în primul roman, prin leitmotivul trenului care se pierde în noapte sau a lumii nevăzute dincolo de cercul inexpugnabil al munţilor. Călătoriile reale întreprinse de erou sunt puţine: două mai importante înspre finalul cărţir ambele spre sud1 (Charleston şi Norfolk) şi amândouă în mod semnificativ intensificate de trăiri erotice. La sfârşitul romanului, deşi eroul se încredinţează (într-un dialog imaginar cu fratele său Ben) de riscurile unei explorări strict cantitative („Am devorat şi am băut pământul, m-am pierdut şi am fost înfrânt.)". – p. 709), recunoscând că explorarea trebuie să fie în primul rând *interioară*, el ia totuşi decizia *călătoriei spre nordj* spre oraşul legendar.

Timp şi fluviu narează tocmai această călătorie (fizică şi simbolică) ce aduce o semnificativă lărgire a orizontului cognitiv al protagonistului. Progresiva traiectorie în afară (Altamont, Harvard, New York, Europa) va avea ca efect imediat includerea sudului natal într-o perspectivă mai largă, naţională şi apoi planetară, şi totodată redefinirea identităţii sale ca american, nu ca sudist; Odată cu această

călătorie eliberatoare, – eroul scapă: definitiv de sentimentul claustrării sale în realitatea (cultura) provincială a sudului american. În *Priveşte*, *înger*, *către* casă, una din temele dominante fusese aceea a existenţei ca un dureros *exil* şi *captivitate* (deopotrivă metafizică şi socială: „Goi şi solitari venirăm în exil. În pântecul ei umbros n-am cunoscut chipul mamei noastre; din temniţa făptuirii ei venirăm în închisoarea neîmpărtăşită şi de nespus a acestui pământ...” – p. 31), dar şi aceea a tentativelor disperate ale protagonistului de a se elibera prin cunoaştere, viaţă interioară sau eros. În Timp *şi fluviu* străpungerea fortăreţei naturale şi spirituale a târguşorului Altamont se produce definitiv, evadarea izbuteşte, şi totuşi Eugene Gant nu se eliberează de singurătate, de conştiinţa exilului său. Explorarea febrilă a continentului îi transmite doar sentimentul varietăţii copleşitoare a peisajului fizic şi uman; Eugene, identificat simbolic cu Telemah, nu găseşte nicio „uşă” secretă de acces dincolo de aparenţe, spre un suprasens identificabil, ci doar „uriaşul pământ cafeniu, câmpurile secerate, vastul ţinut sălbatic, distanţele excesive, primitive şi nemărginite, priveliştile familiare, domestice, aride, aspre şi obsedante ale unei naţiuni”.

Conştiinţa exilului existenţial persistă întrucât ea are profunde sensuri metafizic-simbolice. *Priveşte*, *înger*, *către casă* dramatizează (vezi şi titlul miltonian) pe lângă sentimentul euforic al descoperirii şi cuceririi lumii de către o conştiinţă, şi pe cel elegiac al desprinderii treptate de starea edenică, de „visul de aur al lumii” (într-o primă variantă romanul se intitulase O, *pierdut*, după – leitmotivul care se repetă obsedant, punctând principalele experienţe ale protagonistului). După Maxwell Geismar, Wolfe e „probabil singurul scriitor american important care a scris pe tema paradisului pierdut 46.48 Într-adevăr, romanele lui Wolfe ilustrează cu prisosinţă elemente ale

mitologiei reamintirii şi reîntoarcerii în urmă (ca şi proza melvilliană), fiind, dominate de o nostalgică privire îndreptată spre „casă", spre edenul pierdut: fie *edenul copilăriei*, acel centru al vieţii semnificative de care eroii se îndepărtează; mereu, fără voie, navigând pe orbite tot mai străine (vezi destinul tipic al lui Eugene Gant a cărui înstrăinare începe în momentul desprinderii familiei de primul centru – unicul fertil – al existenţei lor, casa pietrarului W.O. Gant); fie *edenul prenatal*, platonician (motivul, cum arată şi Louis B. Rubin Jr., 49 fiind binecunoscut prozatorului prin intermediul poeziei lui Wordsworth şi Coleridge).

De aici căutarea dramatică, simbolică, a târâmului pierdut, anunţată încă de epigraful cărţii de debut: „Reamintindu-ne fără cuvânt, iscodim marea limbă uitată, capătul pierdut al potecii spre cer, o piatră, o frunză, o uşă neaflată". De asemenea şi multele variaţiuni pe tema *risipirii*, ori sentimentul copleşitor al *irealităţii* pe care îl comunică eroilor desprinderea lor traumatică de vârsta edenică (embrionară), cât şi defilarea de fantasme (chipuri uitate sau „duhuri") prin memorie, până ce întreaga existenţă devine o simplă „cronică de fum".

Pentru Wordsworth „naşterea noastră nu-i decât un vis şi-o uitare. Inocenţii lui Wolfe încearcă să se împotrivească dramatic tocmai acestei uitări, într-un efort de rememorare totală a trecutului, până la ultimul de „taliu, de recuperare a „miilor de forme" ale biografiei anterioare. Tentativă, fireşte, de cele mai multe ori eşuată, drumul inocenţilor spre maturitate fiind în ultimă instanţă o succesiune de uitări şi ca atare de morţi simbolice, de înstrăinări de sine:

„Totul e ea o moarte: ea m-a hrănit la sânul ei, am dormit într-un pat cu ea, ea m-a luat cu sine în călătoriile ei. Dar toate acestea nu mai sunt la fel acum, şi de fiecare dată a fost ca o moarte. Şi ca o viaţă... De fiecare dată

când mori, renaşti iar. Şi o să mori de o sută de ori înainte să devii bărbat” (Priveşte, *înger*, *către casă*, *p*. 658).

Există în acest fragment esenţial şi o recunoaştere a *necesităţii iniţierii*, a „căderii adamice” (a morţii simbolice, în termenii lui Wolfe) a desprinderii de starea inocentă. Ea va fi reafirmată şi în *Timp şi fluviu*, care deşi mai păstrează tonul elegiac al variaţiunilor pe tema risipirii şi a pierderii identităţilor trecute, se încheie cu o descoperire semnificativă: aceea a necesităţii de a evada dincolo de zidurile protectoare pe care eroul începuse să le ridice în juru-i încă din primul roman (intitulat la un moment dat şi „The Building of a Wail*, adică „Durarea unui zid”): „Trebuie să gândesc. Trebuie să amestec toată existenţa mea cu aceea a Americii”. Astfel că etapa încheiată în acest al doilea roman are o dublă semnificaţie pentru educaţia eroului: ruperea „urzelii” constrângătoare a sudului provincial şi călătoria spre nord, spre cealaltă ipostază a continentului Americii, cât şi părăsirea solipsismului, a narcisismului contemplativ şi recunoaşterea necesităţii integrării inocentului („străinului”) în realitatea socială.

Ultimele două romane desăvârşesc acest proces al integrării şi maturizării sociale a eroului. Ele încep, semnificativ, cu atenuarea caracterului autobiografic al naraţiunii. Astfel, deşi noul protagonist mai păstrează unele date superficiale din biografia lui Eugene Gant (chiar mai multe decât îşi închipuia scriitorul), metoda de lucru este parţial diferită. *Urzeala şi stânca* şi *Nu te mai poţi întoarce acasă* au un mai evident caracter de cronică obiectivată, intenţiile generalizatoare (de tipizare a experienţei autobiografice) vădindu-se încă din nota introductivă a primei:

„Acest roman vorbeşte despre descoperirea vieţii şi a lumii de către un singur om – descoperire nu în sensul unei revelaţii bruşte şi neaşteptate, ci descoperirea printr-un

proces al cunoaşterii umane, prin eroare şi încercare, prin imaginaţie şi iluzie, prin falsitate şi ignoranţă, eroul căzând în greşeală, fiind egoist, şi stupid, şi idealist, şi optimist, şi încrezător, adică ceea ce suntem în mare parte cu toţii… Nădăjduiesc că protagonistul ne va ilustra prin experienţa sa pe toţi!”

George Webber este astfel mai puţin „Gantian* sau titanic, nu atât un personaj de excepţie, cât (aşa cum indică numele său) un *erou comun*, exponenţial: în: continuare artist („urzitor*), dar materia sa fiind acum tot mai mult experienţa comună a Americii în „urzeala* căreia el este cuprins până la identificare. Totuşi eroul mai păstrează o parte din egocentrismul romantic, elitarist, auto-contemplativ (chiar dacă numele familiei sale dinspre mamă este „Joyner*, adică „participantul*). El are în continuare un temperament labil, hipersensibil, impetuos, acelaşi apetit pantagruelic pentru viaţă, aceeaşi foame (şi furie) faustică, iar ca explorator este lipsit de măsură şi disciplină, comportându-se mai mult ca un Rătăcitor absurd decât ca un Iason al Americii moderne.

Dar educaţia sa se deosebeşte totuşi pregnant de aceea a lui Eugene Gant. Astfel *Urzeala şi stânca* redefineşte două mari cicluri ale experienţei protagonistului: primul ciclu (elaborat în *Timp şi fluviu* şi reluat în prima parte a următorului roman) descrie o „perioadă de peregrinări şi foame explorativă în tinereţea unui om. Cel de al doilea ciclu descrie perioada unei mari certitudini, dominată de unitatea unei singure pasiuni”.50 Este vorba de pasiunea lui George Webber pentru Esther Jack (în realitate Aline Bernstein) dezvoltată în a doua jumătate a romanului *Urzeala şi stânca*. Primul ciclu al experienţei noului protagonist este o repetare modificată a biografiei lui Eugene Gant, copilăria şi adolescenţa lui fiind însă lipsite de vacarmul existenţial al unei familii de excepţie cum este aceea a lui W.O. Gant. Şi George Webber

este prins în „mrejele” istoriei sudului, a memoriei trecutului, fiind atras simultan de mirajul megalopolisului nordic. Aceste două emisfere ale experienţei americane sunt ele însele o uriaşă „urzeală” în care nordul şi sudul se împletesc, „se ating, dar fără să fuzioneze”. Deşi în continuare supradimensionat (portretul său simian îl împinge, evident, spre pitorescul de excepţie şi chiar statuar), protagonistul noului roman reuşeşte să-şi piardă mai repede decât Eugene Gant inocenţa şi idealismul adolescentin în contact cu realităţile dramatice ale târgului natal (aici Lybia Hill) şi ale New York-ului în anii crizei economice.

Integrarea socială a eroului, evadarea lui din solitudine, se realizează parţial şi prin relaţia cu Esther Jack, experienţa erotică echivalând pentru el cu descoperirea unei noi lumi: aceea a metropolei, a societăţii new-yorkeze şi a teatrului. Aventurile erotice ale lui Eugene Gant, mereu frustrate, adolescentine, narcisiste (de vreme ce eroul se iubea mai mult pe sine în postura cuceritorului galant) sunt, se pare, tipice pentru educaţia erotică a inocentului în America; ele erau o iniţiere în „tăinuire, obscenitate, ignoranţă” (Maxwell Geismar 51), eros morbid şi devorator. Pasiunea lui George Webber, survenită la o vârstă mai matură, este fireşte mai autentică, dar încă departe şi ea de a constitui un element de certitudine şi stabilitate în biografia sa. În primul rând ea este *adulterină*, motiv pe care Leslie A. Fiedler îl găseşte caracteristic literaturilor occidentale (mai ales nordice), alături de motivul erosului morbid şi melancolic („Liebestod”), deosebit de erosul jubilant, hedonist al culturilor sud-europene („gaisaber”). 62 În general inocenţii wolfieni încearcă să substituie idealul matern cu cel erotic, iubind femeia matură, expertă, încercând să exploateze la maximum funcţia ei de mentor; împătimiţi ai cantităţii, ei trăiesc experienţa erotică furibund, devorator,

cu intenţia de-a epuiaa toate posibilităţile cunoaşterii. În chip ciudat, pasiunea fizică este aproape absentă: eroul wolfean se exteriorizează într-o retorică grandilocventă, o verbozitate aproape patologică, curiozitate morbidă faţă de fiinţa iubitei, dar mai ales o foame chinuitoare (şi la propriu, şi la figurat). Ca tip eminamente oral, retoric, George Webber trăieşte agonia iraţională a dorinţei de a exprima şi defini totul; iar în momentele de criză (ce vin din senzaţia epuizării posibilităţilor cognitive ale experienţei erotice, ori dintr-un iraţional acces de gelozie) eroul se defulează tot prin limbaj, abătând asupra partenerei filipice furibunde şi distrugătoare.53 În asemenea momente imaginaţia sa surescitată creează tablouri apocaliptice în care erosul, moartea şi disoluţia universală devin intim legate. El o acuză pe Esther (printre altele) de faptul că şi-a pierdut „ţipătul de ţapu, metaforă prin care defineşte o autentică senzaţie a epuizării energiei sale vitale prin suprasolicitarea afectului.

Dar experienţa erotică are pentru George Webber o funcţie educativă şi integratoare într-o experienţă mai larg socială, cum nu a avut în cazul lui Eugene Gant. Esther ajunge să simbolizeze cealaltă faţă a experienţei americane, oraşul nordic, „stâncau din titlu, precum şi înţelepciunea superioară a adaptării sociale. Ea posedă capacitatea de previziune şi stăpânire (până la un punct) a evenimentului, triumfând asupra întâmplării prin energia şi clarviziunea ei; de asemenea poate surprinde unitatea în mulţime, printr-un efort victorios de simplificare şi generalizare care îi lipseşte lui George Webber. Prin ea protagonistul ia act de existenţa celeilalte laturi a existenţei americane, chiar dacă el îşi conservă moştenirea de provincial, ajungând în cele din urmă să accepte conflictul aparent ireconciliabil între târgul de provincie şi metropola americană, între nord şi sud, între lumea opulentă a societăţii aristocratice prin care navighează

Esther şi simplitatea (paupertatea) vieţii de provincie, între inocenţa adolescentină şi rafinamentul social al maturităţii. Ruptura finală cu Esther este motivată în cea mai mare măsură tocmai de conştiinţa acestui conflict spiritual şi social.

În *Nu te mai poţi întoarce acasă*, protagonistul îşi desăvârşeşte educaţia conturându-şi o filosofie mai realista a existenţei; el renunţă la cultul cantităţii şi mulţimii şi recunoaşte limitele cunoaşterii umane ori ale propriului destin (înainte supralicitat ca destin de excepţie). George Webber devine mai implicat în viaţa semenilor săi, învăţând să observe suferinţa umană dincolo de confortul iluzoriu al lumii M Esther (educaţia socială a eroului începe, de altfel, cu mutarea sa dintr-un cartier metropolitan luxos, în Brooklyn, suburbia cea mai încercată de criza economică a anilor 1930). Mai mult, protagonistul ajunge să perceapă relaţiile, asemănările şi chiar cauzalitatea evenimentelor sociale:

„Fiecare nouă senzaţie şi impresie nu mai era un lucru solitar şi nerelaţionat: el îşi lua locul într-un tipar general şi se sublima pentru a alcătui anumite cicluri ale experienţei".

Cu alte cuvinte, personajul (şi implicit autorul) avansează de la *percepţia impresionistă*, *fragmentară* a lumii, la o *viziune integratoare* şi *interpretativă*. Odată cu scăderea interesului pentru autocontemplare, George Webber adoptă tot mai mult postura observatorului obiectiv (schimbare marcată stilistic de atenuarea exuberanţei lirice, temperarea retorismului şi introducerea unui nou stil, nud şi documentar). O vizită în orăşelul natal, Lybi-Hill – după ani de absenţă – îi întăreşte convingerea existenţei mărunte, provinciale, a sudului american, acum confruntat cu efectele dezastruoase ale crizei economice ce izbucneşte după o epocă de iluzoriu „boom" comercial. Tot aici el intuieşte manevrele mecanismelor economice

(corporaţiilor) care sacrifică dramatic pe micii funcţionari ai sistemului. Reîntors la New York, eroul va asista apoi cu stupoare la spectacolul general al mizeriei fizice şi morale, al violenţei şi dezechilibrului social. Efectele acestor experienţe asupra caracterului său vor fi profunde:

„În acei ani am locuit în jungla din Brooklyn şi am văzut ceea ce nu mai văzusem până atunci, imaginea adevărată şi terifiantă a dezmoşteniţilor vieţii. M-a copleşit realitatea inumanităţii omului faţă de semenii săi şi cu timpul aceasta a ajuns să se substituie viziunii mai personale şi mai egocentrice pe care o nutreşte îndeobşte un tânăr. Cred1 că atunci am început să învăţ umilinţa. Preocuparea intensă şi pătimaşă faţă de interesele şi proiectele propriei mele existenţe mărunte a început să mi se pară meschină, trivială şi fără valoare, aşa că am început să am o preocupare tot mai intensă şi mai pătimaşă faţă de interesele şi scopurile semenilor mei, ale întregii umanităţi" (p. 561).

Şi în această etapă a educaţiei eroului se pot observa o serie de *respingeri* ce conduc în final spre afirmarea unei concepţii pregnant sociale. Ele vizează mitul adolescentin al gloriei şi succesului „cu chip de meduză" (ca artist, ca individ), mitul evadării în experienţa erotică, idealismul cu care priveşte unele evenimente sociale şi politice, cel puţin la început (de pildă debutul nazismului în Germania anilor 1930). Cea mai dramatică ruptură va interveni în final între protagonist şi editorul său Foxhall Edwards (Maxwell Perkins) din cauza unor profunde deosebiri de concepţie şi de temperament: Foxhall este adeptul unui fatalism stoic, inspirat de cartea Ecleziastului, ce declară răul social iremediabil şi invită la acceptarea existenţei aşa cum este, cu eroism tragic. George Webber respinge această concepţie capitulantă (ca şi Pierre pe aceea a lui Plotinus Plinlimmon), adoptând o postură realistă, dialectică după care „esenţa Timpului este Curgerea, nu stabilitatea.

Esenţa credinţei este conştiinţa că totul curge şi că totul trebuie să se schimbe" (p. 566). Eroul oscilează astfel între o atitudine de revoltă camusiană („Nu-i nicio îndoială că acesta ne va fi sfârşitul. *Dar noi trebuie să-l negăm până la capăt*") şi o viziune melioristă ce se întemeiază pe credinţa că „viaţa omului poate fi, şi va fi mai bună; că inamicii cei mai aprigi ai urnănităţii, în formele cunoscute de noi acum – frica, ura, sclavia, cruzimea, sărăcia, nevoia – pot fi învinşi. Dar pentru a-i învinge va trebui… o revizuire a întregii structuri sociale aşa cum există ea acum". (p. 571).

Tot în această lungă epistolă explicativă către editorul său, George Webber (adică Wolfe) refuză încadrarea în „generaţia pierdută" a americanilor care au luat drumul exilului după primul război mondial (precum Hunt Conroy – alias Scott Fitzgerald): „Nu simt c-aş aparţine unei generaţii pierdute şi niciodată n-am simţit asta. În adevăr mă îndoiesc chiar de existenţa unei Generaţii Pierdute, afară de măsura în care orice generaţie ce bâjbâie în căutarea unui drum poate fi pierdută. De aceea, în finalul romanului protagonistul îşi enunţă „credo-ul" său patetic:

„Sunt încredinţat că noi suntem pierduţi aici, în America, dar că ne vom regăsi… Cred că adevărata descoperire a Americii stă încă în puterea noastră. Cred că adevărata împlinire spirituală… va încă să vină. Cred că adevărata descoperire a democraţiei noastre trebuie să se petreacă. Şi mai cred că toate acestea sunt limpezi ca lumina zorilor şi inevitabile ca amiaza" (p. 574).

S-ar putea ca formularea acestei credinţe să reamintească prea mult accentele bardice, rapsodice ale lui Whitman. Dar ea se întemeiază pe o cercetare realistă şi adâncă a posibilităţilor sociale ale ţării, pe o critică pertinentă a impasului ei actual (după Alfred Kazin, Wolfe este „cel mai conştient romancier al Americii din vremea crizer întrucât „imaginaţia sa artistică şi-a descris propria

situaţie şi situaţia generală a Americii ca intim relaţionale. M). Esenţial este că George Webber a evoluat de la postura artistului izolat (şi auto-exilat) la artistul integrat social, o *voce naţională*, *profetică*, şi că odată cu el a evoluat şi factura literaturii lui Wolfe de la autodefinirea lirică la generalitatea unui epos al experienţei naţionale.

Căile prin care naraţiunea uceniciei şi educaţiei se deschide spre romanul colectiv, monumental sunt aşadar numeroase. De la formele ce exprimă stările subiective, de conflict cu mediul social, ori de identificare retorică, ditirambică cu vastitatea experienţei americane, se ajunge la o viziune obiectivă, panoramică, „distilată* din experienţa personală dar şi din bogata observare a mediului social. Romanul educaţiei este adesea întrerupt, eroul retrăgându-se la marginea naraţiunii în postură de observator discret, ori dispărând cu desăvârşire, lăsând locul observaţiei social-ecologice, succesiunii de tablouri („scene*, cum le numeşte scriitorul, ce urmăresc „reproducerea în totalitate a pulsului viu şi a ţesăturii unei scene din viaţă* 5Q). Mişcarea eroului de la auto contemplare la integrare socială, este însoţită în plan structural de un proces al *dezeroizării* naraţiunii, protagonistul devenind în cel mai bun caz un *simplu punct de vedere* (atunci când nu se topeşte complet în stilul naraţiunii impersonale, ambientale).

În al doilea rând eroul wolfean devine treptat un erou prototipic sau generic (un „Everyman*). El ilustrează, de pildă, pe eternul pribeag, *homo viator*, chinuit de foamea spaţiului dar visând o reîntoarcere „acasă*, omul frontierelor tot mai îndepărtate (cum l-a definit şi proza lui Cooper sau Melville). De la acest arhetip, Wolfe poate trece la o definire a însuşi *caracterului american*, prizonierul unor impulsuri contrare: cel spre peregrinare şi cel al reîntoarcerii acasă, *impulsul centrifug* şi *impulsul centripet*. Într-o notă explicativă vizând proiectul marelui

său epos, Wolfe îşi mărturisea intenţia de a descoperi „de ce americanii sunt o rasă nomadă; de ce ei sunt chinuiţi de un puternic şi obscur dor de casă oriunde s-ar afla, atât în patria lor, cât şi în străinătate. * 56

Pe de altă parte, cum am văzut, scriitorul nutrea dorinţa de a distila din experienţa personală un cuprinzător *mit*, o *legendă* a Americii, care să definească caracterul şi natura naţiei sale. O asemenea legendă, care „dintr-un anumit punct de vedere, este doar o formă condensată şi intensificată a realităţii (În fiecare mare carte legendară, de pildă în *Odiseeaf* II *Don Quijote*, iar în vremea noastră îndeosebi în *Ulisele* a lui Joyce, legenda nu e o interpretare arbitrară a vieţii umane, ci de iluminare intensă a ei) „... 57, ar trebui să îndeplinească o dublă funcţie: aceea a ridicării experienţei individuale la generalitatea unei semnificaţii simbolice, dar şi aceea a integrării structurale a naraţiunii, altminteri fragmentare. Întrucât niciunul din romanele lui Wolfe nu au o intrigă unitară, fiind mai mult o succesiune de episoade („scene*) disparate, legenda are şi menirea de a consolida structura lor, introducând o temă *simbolică unitară ce* defineşte biografia eroului în funcţie şi în relaţie cu existenţa americană. O primă asemenea temă, figurând în Timp *şi fluviu*, *era* amplu definită în Povestea *unui roman*:

„Legenda centrală pe care voiam s-o exprime cartea era aceasta: cea mai adâncăi căutare, aceea care într-un fel sau altul era fundamentală în cazul tuturor oamenilor, mi se părea a fi căutarea unui tată, nu doar tatăl de sânge, nu doar părintele pierdut al tinereţii sale, ci şi imaginea forţei şi înţelepciunii exterioare... cu care putea fuziona credinţa şi forţa propriei sale vieţi. * 58

Astfel principala temă care traversează toate romanele lui Thomas Wolfe este aceea a nesfârşitei *călătorii explorative* în spaţiu şi timp, în căutarea unui tată, a identităţii proprii şi a Amenţii, temă – cum am văzut

– familiară şi eposului melvillian. Încă primul roman poate fi definit (vezi şi epigraful lui, deja citat) ca un roman al multiplelor căutări la care participă nu numai protagonistul, ci şi alte personaje masculine din familia Gant (principiul feminin fiind, în general, un element de temperare şi frustrare a impulsului explorativ al bărbaţilor wolfieni). Şi eroii din celelalte romane (*Timp şi fluviu* poartă chiar un motto din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* – „Kennst du das Land, wo die Zitronen bluhn* – invitaţie spre cunoaşterea teritoriilor fabuloase, a itinerariilor inaccesibile pasului obişnuit) au o vocaţie de exploratori, când ai unor teritorii exotice şi ai unor civilizaţii „de aur* pierdute în memoria şi imaginaţia lor adolescentină, când ai Americii, atât exterioare, cât şi sufleteşti. Datorită acestei constante mişcări explorative, romanele lui Wolfe au un caracter dinamic, picar esc, de adevărate „romane pe roţi" (trenul, şi nu vasul melvillian, este principalul lor simbol structurant).

Prin tema călătoriei iniţiatice şi explorative, Wolfe se înscrie în marea tradiţie a eposului american, naraţiunea neîntreruptă a unei eterne expediţii de pionieri, în căutarea mult-visatului „fatherland", dar şi rescrierea mitului anteic al contactului cu pământul şi varietatea noului continent. Prin Thomas Wolfe călătoria iniţiatâcă redevine faptul central în romanul american modern, de la expediţia melvilliană din *Bătrânul şi marea* a lui Hemingway, la aventura neopicarescă şi peregrinarea de-a lungul continentului în proza contemporană (Bellow, Kerouac, Salinger, Malamud, Margaret Sargeant).

În relaţie directă cu această temă este şi aceea a *nostalgiei reîntoarcerii acasă* (*a „întoarcerii la origine*", în terminologia lui Miroea Eliade). Motivul „caser şi al desprinderii de ea apare deja în finalul primului roman, unde el primeşte semnificaţia mai largă a centrului paradiziac, protector (prenatal sau infantil – casa este

fireşte, un simbol feminoid ce evocă confortul intrauterin); sau a numeroaselor ipostaze ale trecutului iremediabil pierdute. În *Timp şi fluviu* nostalgia căminului atrage atenţia asupra dezrădăcinării tipice americanului, în dramatica conştiinţă a dezrădăcinării şi dezmoştenirii (protagonistul este un orfan şi un exilat, un alienat social şi cosmic), în dorinţa chinuitoare a reîntoarcerii acasă pe care George Webber o simte în timpul peregrinărilor sale prin Europa, intulim „toată nostalgia pribeagului, tot dorul de casă aprig şi de nespus pe care un american, sau orice om de pe pământ, îl poate simţi" (p. 858). Dar în ansamblu această reîntoarcere este imposibilă (fireşte, la modul simbolic); căci în ultimul roman motivul *casei* este investit cu sensuri multiple care depăşesc simpla referire exterioară, geografică şi naţională. El rezumă metaforic o serie de principii, devenite acum impracticabile, ce ţin de concepţia filosofică şi existenţială a eroului:

„Expresia avea mai multe inâplicaţii pentru el. Nu te poţi întoarce acasă la familia ta, acasă la copilăria ta, la dragostea romantică, la visele de glorie şi de succes ale unui tânăr, la exil, la evadarea în Europa ori în vreo ţară străină, ori înapoi la lirism... La iideea juvenilă a „artistului" şi la iluzia că sunt suficiente „arta", „frumosul", „iubirea", înapoi la turnul de fildeş... departe de tot zbuciumul şi conflictele lumii, înapoi la părintele pe care l-ai pierdut şi pe care l-ai căutat, înapoi la cineva care să te poiată ajuta, salva, uşura de povară, înapoi la vechile forme şi sisteme ce vor fi părut cândva eterne dar care se schimbă pururi, înapoi la posibilităţile de evaziune oferite de Timp şi Memorie" (p. 546).

Înţeleasă astfel, tema imposibilei întoarceri nu mai are o accepţiune strict negativă, privativ-nostalgică, ci şi una pozitivă ce rezumă ruptura necesară a eroului cu toate formele de evaziune idealistă şi automistificare practicate în trecut, cu toate formele perimate ale existenţei. Fiecare

din aceste descoperiri este dureroasă, dar ele îl pregătesc pe protagonistul romanului pentru acceptarea limitelor ineluctabile ale timpului şi schimbării, pentru îmbrăţişarea existenţei sociale a prezentului.

O variantă a călătoriei simbolice a exploratorului este *călătoria iniţiatică a artistului* ce se exprimă şi ea printr-un şir de refuzuri (ale familiei, târgului de provincie filistin, sudului american, metropolei nordice, ale prejudecăţilor şi constrângerilor morale sau sociale de tot felul). Urmând modelul lui Joyce (şi parţial al lui Pater), Wolfe scrie un roman al educaţiei (uceniciei) artistului, destul de puţin cultivat până la el (cu excepţia prozelor lui Hawthorne, Henry James şi Melville) în care artistul aspiră la rolul arhetipal de „făuritor al conştiinţei unei rase". Acest roman (al cărui scenariu se desfăşoară pe parcursul tuturor naraţiunilor wolfeene) încearcă să definească condiţia particulară a artistului în America, destinul său prometeic, autodevorator (George Webber va constata curând că artistul nu se poate împlini decât prin suprema jertfă de sine, şi că – în cuvintele luă Wolfe din *Povestea unui roman* – „în creaţia umană există nu numai i seminţele vieţii, ci şi ale morţii, că forţa creaţiunii care ne susţine, ne va distruge ca o lepră dac-o lăsăm să putrezească precum un făt mort în fiinţa noastră.) 59

La început artistul wolf earn e sensibil la ideea destinului său de excepţie, contemplat narcisist, ori la conflictul dramatic cu societatea burgheză de care se simte respins (modelele sunt din nou Pater şi Joyce, dar şi Sinclair Lewis care a inspirat în Statele Unite o literatură a revoltei artistului hipersensibil împotriva filistinismului provincial). Mai ales George Webber ilustrează concludent destinul artistului american în provincie, torturat de patima faustâcă a cunoaşterii de noi orizonturi; ori cariera ulterioară a tânărului artist în marea metropolă, ca inocent dezabuzat şi alienat, „orfan spiritual şi locatar al

hotelurilor anonime*, cum îl descrie şi Maxwell Geismar.60 Educaţia conştiinţei sale artistice începe relativ târziu (ca şi în caszul eroului melvillian) abia după decizia rupturii cu mediul copilăriei sale şi a călătoriei „în afară. Deja în *Timp şi fluviu*, artistul solitar caută simbolic un „tată*, adică o autoritate tutelară, un ghid, o înţelepciune superioară a vieţii. Dar numai în *Urzeala şi stânca* alter egoul lui Wolfe descoperă patetic misiunea esenţială a artistului, aceea de a defini timpul său, „de a articula în mijlocul confuziei, absurdităţii, suferinţei şi nefericirii ingrate, ceva imens şi teribil din viaţă, ceva cunoscut şi intuit dintotdeauna şi pentru care simţea că trebuia să găsească cuvintele potrivite, ori avea să se înece* (p. 248).

Dar această educaţie a artistului se desăvârşeşte numai în condiţiile unei angajări fără reţineri în viaţa socială: reîntors din Europa expatriaţilor americani, George Webber se identifică treptat cu suferinţa socială din anii crizei economice, până ce devine profetul şi purtătorul de cuvânt al întregii naţiuni. Ca atare, însăşi concepţia sa despre locul artistului american se modifică radical: în locul „insului hipersensibil, a tânărului de geniu, crucificat de viaţă, răstălmăcit şi batjocorit de oameni*, protagonistul se ipostaziază acum în imaginea „artistului viu, a insului social… în comuniune intimă cu viaţa şi nu în conflict cu ea*, reflectându-i devenirea *şi* schimbarea *dialectică* (vezi Nu te *mai poţi întoarce acasă*, *p*. 558).

Romanul creşterii şi maturizării eroului (şi artistului) se desfăşoară în mare parte pe fondul evoluţiei întregii familii, a *cronicii domestice*, care la rândul ei are numeroase deschideri spre eposul american. Una djin părţile memorabile ale operei lui Wolfe este aceea care reconstituie istoria familiei Gant. Aceasta are în primele două cărţi o prezenţă copleşitoare, atât din punct de vedere dramatic, cât şi simbolic şi structural. Pe mari porţiuni ale romanelor ea constituie de fapt centrul

emoţional şi dramatic al naraţiunii. În *Urzeala şi stânca*, din dorinţa de a evita autobiograficul prea evident, scriitorul renunţă la datele cronicii de familie din naraţiunile anterioare. Familia Webber mai păstrează doar foarte puţine caracteristici ale clanului Gant-Pentland; ea nu mai oferă mediul zgomotos, dramatic dar plin de vitalitate, teatrul unor adevărate orgii domestice (îjn primul rând culinare) în care a crescut Eugene Gant. Părintele lui George Webber figurează doar *in absentia*, ca subiect al denunţărilor infidelităţii sale matrimoniale; mama sa moare de timpuriu, George Webber fiind preluat de rude din familia Joyner ce nu mai reţin decât datele superficiale ale perechii Eliza-W. O. Gant, fără strălucirea burlesc-eroică a acestora. Însuşi George Webber nu apare în roman decât la vârsta de doisprezece ani, cronica familială trecând peste momentele iniţierii sale infantile (în limbaj, în formele şi culorile lumii, în mişcare) care au constituit antologice pagini de literatură liric impresionistă în romanul de debut.

Procesul evoluţiei spre maturitate a lui Eugene Gant se derulează pe fondul cronicii de familie, dar nu în paralel, ci adesea în contradictoriu. Astfel maturizarea sa este descrisă la un moment dat (cum am văzut) ca o serie de „morţi", de rupturi mai ales de tutela maternă. Nu mai puţin dramatică este* evoluţia în contratimp a tatălui şi a fiuluji. Pe tot parcursul primului roman între ei se stabilesc o serie de corespondenţe şi contraste: amândoi sunt „artiştr şi „exploratori", pribegi şi iubitori până la extravaganţă ai belşugului şi rodniciei vieţii.

Într-o scenă chele de la mijlocul romanului, ei traversează oraşul împreună, fiecare cufundat în propriile-i reverii; W.O. Gant în reveriile senzuale ale trecutului, dar şi în suferinţa prezentă şi presimţirea morţii apropiate, Eugene în jubilaţia adolescentină a forţei vitale ce freamătă în el:

„Se apropiară de colţul de lângă casa Elizei. Pentru prima dată băiatul băgă de seamă că mersul lor se iuţise, şi că aproape c-o luase la trap pentru a ţine pasul cui umbletul greoi dar vijelios al lui Gant. Tatăl său gemea uşor, cu răsuflări lungi şi tremurătoare, şi avea o mână ţintuită la locul dureros. Băiatul izbucni într-un râs timp. Gant întoarse spre el o privire plină de reproş şi suferinţă. Brusc, Eugene fu cuprins de milă. Întâia oară văzu desluşit că marele Gant îmbătrânise... Procesele chimice ale decăderii îi lăsaseră urme adânci. Nu mai era oale de întoarcere. Eugene văzu abiia acum că Gant murea foarte încet”. (Priveşte, *înger, către casă*, *p*. 335).

Cele trei personaje principale evoluează astfel pe traiectorii diferite: Eugene pe una ascendentă, de activare a întregii sale forţe vitale şi vieţi a simţurilor, tatăl său pe o traiectorie descendentă, mama pe o traiectorie sinuoasă, dar păstrând cu tenacitate orizontala, contactul cu pământul şi proprietăţile ed. Dar prăpastia biologică ce se creează între membrii familiei este agravată şi de alte rupturi, de ordin spiritual sau social, astfel încât romanul familiei Gant urmează cunoscuta curbă evolutivă a cronicilor naturaliste: „geneză, unitate, decădere, disoluţie”.61 Decăderea familiei este precipitată, în mod paradoxal, de înseşi calităţile vitale care îi asigură la început destinul ei de excepţie: energia lor fantastică, acea „calitate nebună, originală şi tulburătoare din ei” cu care au perturbat cursul liniştit al uneia existenţe obişnuite. De aceea o mare parte a naraţiunii lui Wolfe se concentrează asupra succesivelor dezbinări ce intervin în sânul familiei, cauzate îndeosebi de conflictul temperamental şi social între autoritatea maternă şi paternă (încheiat cu dezmembrarea familiei în două domicilii separate), de temperamentele şi preocupările diferite ale copiilor, de ataşamentele şi geloziile între sexe (apropierea tată-fiică şi mamă-fiu). Eugene va avea de timpuriu intuiţia unor

conflicte misterioase, unei tăceri şi însingurări dramatice în sânul familiei, stârnite mai ales de disputa între spiritul matern şi cel patern. Pe de o parte Eliza, aparţinând noii clase parvenite, semiruraile din sudul provincial, tenace, posesivă, pragmatică, controlând forţele schimbării şi ale progresului (în scopul stoarcerii de profituri), ea care este altminteri principiu al neschimbării, acumulării absurde şi nemişcării; pe de altă parte W.O. Gant, pribeagul din lumea mai rafinată social a norduluii, iubitor al ordinii, belşugului şi prosperităţii domestice, dar şi al eternei călătorii în căutare de noi orizonturi, un senzual ce se cheltuie trăind exclusiv în prezent, un artist ce visează patetic supravieţuirea prin arta sa, un mare străin care acum cunoaşte ultima şi cea mai dramatică înstrăinare: aceea de bucuriile vieţii, prin aţipirea simţurilor sale.

Desprinderea celor doi protagonişti din mediul familial oprimant prin mercantilismul şi concepţia provincială a majorităţii membrilor săi, va fi cu atât mai dificilă cu cât caracterul lor este mai strict circumscris de dubla ereditate, de „fuziunea între cele două tipuri de egotisme, cel introvertit şi pasiv al Elizei, şi cel expansiv al lui Gant”. Mişcarea protagoniştilor între aceşti doi poli devine o mişcare arhetipală între principiul matern şi principiul patern, între două tipuri die cultură socială reprezentate de ele. Căci scriitorul, pe urmele lui Joyce, amplifică valoarea reprezentativă a componenţilor unei familii până ce aceştia devin figuri legendare, titanice (*amplificare eroică*, *hiperbolizare*) ori adevărate principii cosmice, universale, mari simboluri tutelare (*amplificare simbolică*) îndeplinind acelaşi rol ca şi „giganţii din prima parte a eposului PATERSON al lui Williams. Ca altare, ceea ce personajele lui Wolfe pierd la capitolul motivaţiei psihologice şi credibilităţii (prin exagerare eroică sau satirică), ele câştigă din punct de vedere funcţional, comportându-se întocmai ca în proza melvilliană, adică ca

nişte tipuri poetic-simbolice, figuri care, fără a-şi pierde realitatea imediată, o condensează în esenţa ei, devenind astfel „universale, dianoetice sau discursive, adică fapte gnoseologice”.62

Prin prelucrarea retoric-simbolică personaje ca W.O. Gant sau Eliza Gant se constituie în veritabile coordonate ale unei concepţii mai largii despre existenţă, precum şi în axele susţinătoare ale civilizaţiei americane, eternele principii, masculin să feminin, ce se confundă cu topografia continentului american (oraşul şi muntele, metropola şi provincia, nordul şi-i sudul, artistul şi societatea filistină). Astfel, încă în primul roman, W.O. Gant este definit ca o realitate proteică, germinativă (procreatorul), reprezentantul nordului către printr-un destin bizar poposeşte în sudul în care se va simţi mereu un exilat. Eliza, în schimb, este simbolul existenţei instinctuale, sau Gea, simbol al maternităţii şi al pământului roditor, posesoarea utnei vitalităţi misterioase, introvertite, a unei energii zoologice ce nu cunoaşte oprelişti în înaintarea ei. Ea este totodată reprezentanta unei stirpe de munteni robuşti, pragmatici, din sud, cu un evoluat instinct al autoconservării şi supravieţuirii. În felul acesta personajele lui Wolfe recâştigă statutul eroic-legendar al protagoniştilor melvillieni, într-un secol care în ansamblu a accentuat degradarea eroului american, de la Ahab la „M are 1 e G a t’s b y „şi „Omul I n v i zi b i 1” al epocii postbelice.

Mai ales prin clanul Pentland, căruia îi aparţine şi Eliza Gant, Wolfe se apropie decisiv de perspectiva mitiosâmbolcă a naraţiunii epopeice. Ca în proza lui Faulkner, clanul (şi nu clasa socială) este unitatea socială a sudului american; acesta întemeiază o adevărată dinastie şi o cultură, în expansiunea lui. Clanul devine o *rasă* ce supravieţuieşte dispariţiei ciclice a generaţiilor ei:

„… familia Joyner era o rasă la fel de fără-de-lege ca

şi pământul, la fel de barbară ca şi natura… Ei înfloreau oii mureau cum vieţuiesc şi pier lucrurile în natură – dar familia Joyner triumfătoare, aflată mai presus de risipire şi pustiire, trăia pururi cum trăieşte un fluviu. Alte triburi «ale omenirii au răsărit din pământ, au înflorit pentru o vreme iar apoi, înghiţiţi şi învinşi, s-au întors în pământul din oare-au purces. Numai clanul Joyner – flămânzi de orori, devorând timpul, trăiau şi nu mai mureau”. (Urzeala *şi stânca*, *p. 83*).

Existenţa lor este oarbă, instinctivă, ciclică şi indiferentă ca şi cea a naturii întregi, marcată de boală şi nebunie, de misterioase păcate ale sângelui (Wolfe preia de la natumlişti interesul pentru procesele disoluţiei, pentru „chimia lentă şi inexorabilă a uniunii şi respingerii”), dar în egală măsură titanică, cu o aură legendară, între ei existând figuri de întemeietori care au pus bazele actualei civilizaţii. În cronica copleşitoare, monotonă, infinită a istoriei lor, narată cu lux de amănunte de personaje ca mătuşa Maw (a se vedea şi simbolismul numelui, sugerând metaforic o „gură” căscată ca un hău, spre trecutul imemorial al clanului), citim întreaga istorie dramatică a civilizaţiei americane.

Ca şi Faulkner, Wolfe nutrise astfel intenţia de a scrie epopeea Americiâj ca o naraţiune (monolog al unor personaje feminine cu memorie prodigioasă, ca Eliza Gant, mătuşa Maw, Esther Jack) a existenţei unor mari clanuri, dar numai o parte din acest proiect s-a realizat până la urmă. În volumul *The Hills Beyond* (*Dincolo de munţi*, 1941) publicat postum, atât fragmentul de roman neterminat, cu acest titlu, cât şi o serie de proze scurte deapănă cronica socială şi mitică a întemeierii statului „Old Catawba” (Carolina de Nord) şi a clanului Joyner. Această istorie „a solitudinii, pustiei şi a pământului etern” este înnobilată de prezenţa unui personaj mitic, adevărat patriarh şi iniţiator de civilizaţie, cum este William Joyner,

„Ursul”, cel care se putea mândri cu isprava de a fi muşcat nasul unui urs în luptă dreaptă. Istoria descendenţilor săli este urmărită cu interes social şi moral, Wolfe ironizând bunăoară idealismul sudului american, codul aristocratic al onoarei şi bravurii militare, ilustrat aici de figura falsului erou marţial, Theodore Joyner. Mai ales urmaşii săi din generaţia postbelică vor trai intens tragedia decăderii sociale a sudului din pricina mentalităţii sale elitariste, orgolioase. Această temă fusese de altfel tratată încă într-o producţie din adolescenţă, drama *Mannerhouse* (*Conacul*), unde Wolfe anticipase metoda lui Faulkner, narând1 istoria patetică a sudului american din unghiul cronicii de familie (o cronică a destrămării unui mare clan şi a înstrăinării conacului), într-un amestec de realism şi romantism, cu metode dramatice influenţate de Ibsen şi O’Neill, dar şi înserări ale fantasticului şi milosului popular. Aşadar scriitorul a realizat adesea o amplă naraţiune a sudului prin intermediul cronicii de familie, putând fi considerat, alături de Faulkner, cel mai autorizat cronicar al acestei zone culturale, şi prin extensie, al întregii Americi.

C. DE LA REGIONALISM LA CRONICA SOCIALĂ A AMERICII

Comparaţia cu Faulkner ne este utilă în a evidenţia nu numai rădăcinile adânci ale literaturii lui Wolfe în mişcarea regionalistă a sudului, în renaşterea lui culturală din primele decenii ale acestui secol, dar şi măsura în care prozatorul şi-a depăşit contemporanii sudişti, avansând de la viziunea regionalistă la viziunea naţională, de la cronica nostalgică a trecutului, la cronica socială a prezentului întregii Americi. „Există în opera lui Wolfe o caracteristică direct contemporană pe care Faulkner n-a încercat s-o realizeze niciodată”.63 Din acest punct de vedere Wolfe se integrează în mişcarea mai amplă a romanului social şi istoric al anilor 1910 – 1940, de la Dreiser şi Sinclair Lewis, la Dos Passos, Farrell, Steinbeck şi Richard Wright,

literatură radicalizată progresiv de experienţele dramatice ce au urmat primului război mondial.

În cazul lui Wolfe, descinderea sa la realităţile regionale s-a produs în chip firesc, fiind stimulată de concepţia literară a scriitorului după care „principală, esenţială calitate a artistului, fără de care acesta e pierdut, (este) capacitatea de a extrage din propria sa viaţă forţa de a trăi şi a crea., de a desprinde din propria-i experienţă… substanţa palpabilă şi vie a operei sale" (Timp *şi fluviu*). De altminteri întreaga literatură a sudului american, esenţialmente autobiografică, este sensibilă la spiritul locului şi timpului, la obiceiurile, moravurile şi chiar eresurile regionale, la tradiţiile folclorice. 64 O prozatoare mai nouă a sudului, Flannery O'Connor, consideră şi ea ca fiind marea şansă a literaturii americane apelul constant la particularităţile unei regiuni, la realitatea locală, empirică, însoţit însă de capacitatea scriitorului de a intui valoarea universală în cronica realităţilor locale (The *Regional Writer* – Scriitorul *regional*). *În* context mai larg, soluţia regionalismului (ca punct de plecare al amplelor naraţiuni epopeice) este susţinută de aproape toţi marii creatori ai eposului american, bunăoară de William Carlos Williams care însă atrage atenţia şi asupra necesităţii de a se depăşi procedeele cronicii locale:

„Simplul realism fizic şi extern mai are încă un rol important în America. Ştim prea puţin despre locurile noastre şi despre noi. Dar este adevărat că nu ne va ajuta aparatul fotografic. Vom putea totuşi, dacă suntem în stare să desluşim relaţiile generale în decorul local, să înregistrăm detaliile verbatim cu gândul extragerii sensului lor simbolic. „63

Wolfe însă nu poate fi considerat decât în mică măsură un scriitor regionalist: sudul american constituie doar una din marile sale teme şi, cu excepţia producţiilor

sale de început, mereu o temă realistă, de evaluare detaşată a realităţilor sociale ale acestei regiuni; dan proza sa lipsesc în general elementele romantice ale tradiţiei literare a sudului: nostalgia trecutului, conştiinţa tragică a înfrângerii istorice, conservatorismul politic tipic deja în veacul trecut, când sudul visa o ordine socială croită după modelul democraţiei eline. Wolfe este purtătorul de cuvânt al „noului sud", permeabil influenţelor nordului industrial, prefacerilor sociale şi economice, în vreme ce Faulkner, bunăoară, respinge o atare influenţă, rămânând adeptul unui tip de civilizaţie patriarhală, eminamente rurală. În aceeaşi măsură Wolfe se detaşează polemic de mişcarea „agrariană*, iniţiată de un grup de scriitori de la Universitatea Vanderbilt (Allen Tate, Robert Penn Warren, Caroline Gordon, John Crowe Ransom) ca o replică împotriva industrialismului şi modernismului economic şi social. Proza lui Wolfe nu încurajează niciodată tema „retragerii unei culturi agrare în faţa cuceririlor revoluţiei industriale şi ascensiunii lente a claselor mijlocii", aşa cum este ea definită de Ellen Glasgow. În *Urzeala şi stânca* scriitorul descrie cu sarcasm diversele forme ale evaziunii din realitate a sudului, printre care cele mai pernicioase sunt formele subtile, intelectuale, profesate (se subînţelege) de reprezentanţii mişcării de la Vanderbilt:

„Aşadar rafinaţii juni ai Noii Confederaţii şi-au scuturat lanţurile ruşinoase, s-au agăţat de rămăşiţele pânzelor de păianjen ale iluziei din viziunea lor renăscută şi s-au retras cu mândră aroganţă în sud, în siguranţa academică a unor funcţii didactice la vreuna din universităţi, de unde puteau să scoată numerele trimestriale ale prea-preţioaselor şi minusculelor reviste care celebrau avantajele unei societăţi agrare... Ca unul care descindea şi el dintr-o stirpe de fermieri munteni, (George Webber) fu destul de surprins să afle de la intelectualii cu mâini nesărutate de muncă că pentru unul

ca el era vital să se reîntoarcă la virtuţile pământeşti şi binecuvântate ale societăţii care îl produsese”. (p. 230 – 231).

Atitudinea critică, uneori ambiguă a scriitorului faţă de sud1 nu justifică totuşi afirmaţiile unor critici precum Maxwell Geismer, după care „Wolfe avea foarte puţin în comun cu sudul american, în afară de accidentul naşterii sale”. 66 literatura sa relevă o serie de trăsături caracteristice prozei sudului (e adevărat, unele între timp devenite caracteristici ale întregii literaturi americane), ca de pildă dualitatea formaţiei sale spirituale, clasică şi romantică în acelaşi timp; interesul pentru formele naraţiunii pure, pentru mecanismele istorisirii, pentru mit, legendă şi structura povestirii; un interes la fel de evident pentru o literatură de factură existenţială, reflectând destinul uman tragic, considerat drept definitoriu pentru condiţia americanului sudist; capacitatea de a reconstitui spiritul locului, ambianţa socială, sau geografică, într-o naraţiune impresionistă; înclinaţia retorică, cultivarea unui stil ornamental, baroc; gustul pentru contrastele violente, pentru gotic şi grotesc (în plan literar pentru contrastul la fel de violent între melodramă şi umorul sarcastic, sumbru); dar mai ales interesul deosebit pentru scrierea unui epos american plecând de la experienţa regională, pentru totalitate şi organicitate, pentru valorificarea semnificaţiei universale, cosmic-simbolice a particularului. Scriitorii sudului demonstrează, mai mult decât alţii poate, capacitatea de a sintetiza, în ample tieluri romaneşti, întreaga experienţă existenţială, socială şi politică a regiunii lor, recurgând şi la mit, legendă, folclor.67

Pe de altă pante este destul de riscant să se vorbească de imaginea unui sud american unic, determinat de aceleaşi caracteristici culturale şi sociale. C. Hugh Holman, de pildă, stabileşte trei tipuri geografice, etnice şi culturale distincte în cadrul sudului (aplicând criteriile

sociologiei literare a lui H. Taine) care structurez şi cele trei tipuri de literatură, diferite între ele: aria costală, estică („Tidewater”) şi „sudul şesurilor” („Low Country South”); „extremul sud”, zona golfului („the Gulf Coast or Deep South”); şi, în fine Piedmontul sau sudul muntos. Fiecărei arii criticul american îi atribuie un scriitor reprezentativ: Ellen Glasgow, Faulkner şi respectiv Thomas Wolfe.

Sudul lui Wolfe, Piedmontul, se deosebeşte pregnant de sudul coastei răsăritene, de pildă, care este obsedat de mitul grandorii senioriale şi de codul aristocratic importat din Anglia încă în epoca Stuarţilor (de aici şi numele unor oraşe sau state de coastă, precum Jamestown, Carolina, Virginia, Charleston, amintind cu veneraţie de suveranii englezi Carol, James şi Elizabeta); Piedmontul are o geografie muntoasă, accidentată, fiind locuit de o stirpe de „pionieri” robuşti, pragmatici, egalitarieni, de origine germană sau scoţiano-drliandeză, fără prezumţii aristocratice, care au creat o societate dinamică, în permanentă mişcare, întemeiată mai mult pe clanuri familiale şi nu pe clase sociale strict delimitate. Din multe puncte de vedere ea este aşadar o societate mai „americană", mai puţin „sudistă", fiind legată intim de istoria „frontierei” (vestului american) şi de vocaţia explorativă a primilor colonişti.

Scriitorul şi eroii săi sunt conştienţi de poziţia distinctă a acestei regiuni (a statului Carolina de nord) în cadrul sudului, ca atunci când vorbesc despre opoziţia dramatică între Carolina de Nord şi Carolina de Sud:

„Old Catawba are povârnişurile amurgului şi răcorii de la munte. Te simţi singur şi în Old Catawba, dar aceasta nu e singurătatea din Carolina de Sud. În Old Catawba feciorul de muntean îşi ajută părintele să-şi îngrădească locul şi aude o primăvară blândă şoptind în vânt... Iar în depărtare aude şuierul trenului, tânguios, aruncat departe

şi pierdut de-a lungul vreunul defileu de munte, în vreme ce marele tren goneşte spre oraşele răsăritului. Şi inima băiatului – tresaltă de bucurie căci el ştie că, deşi singur şi pierdut în lume, într-o zi va întâlni lumea şi va cunoaşte şi acele oraşe* (p. 20).

În vreme ce Carolina de Sud este descrisă în aceşti termeni:

„Oamenii de aici sunt în adevăr pierduţi. Ei nu pot să se smulgă din Carolina de Sud, iar dac-o fac, nu mai preţuiesc nimic. În purtarea şi salutul lor te întâmpină cea mai fermecătoare cordialitate, afecţiune şi sinceritate, dar oamenii se tem – ochii lor trădează o groază disperată, sunt plini de teroarea chinuitoare şi otrăvită a batonului, descumpănitului, rănitului „Sud" al cruzimii şi patimii senzuale. Uneori femeile au pielea aurie ca mierea, ele sunt ca aurul şi ca dorul… Dar bărbaţii lor sunt loviţi de suferinţă” (Urzeala *şi stânca*, *p*. 21).

Astfel că atitudinea scriitorului faţă de Carolina de nord (mai ales Piedmontul vestic, „Old Catawba”), chiar şi atunci când devine critică faţă de materialismul şi mercantilismul cras al anilor 1920, este totuşi mai îngăduitoare decât aceea faţă de prejudecăţile tradiţionale ale sudului: „Old Catawba este un loc mult mai bun decât Carolina de Sud. E mult mai la nord, şi, nordul e un cuvânt mult mai plăcut urechii decât, sudul*44 (p. 20). Încă în producţiile dramatice de început, *Mannerhouse şi The Mountains* (*Munţii*), Wolfe încerca să demitizeze legenda sudului aristocratic, să deconspire eşecul codului său de valori morale idealiste, degenerarea lui în violenţă şi – cruzime. În *Priveşte*, *înger*, *către casă*, Eugene face o călătorie iniţiatică în Carolina de Sud pentru a descoperi ruptura între realitate şi iluzie în existenţa unui oraş ca „Charleston, pălămidă grasă cu rădăcinile pe cheiul râului Lethe, (trăind) într-un alt timp” (p. 424); un fel de „Camelot” aristocratic, arturian în ruine, ai cărui locuitori

întreţin cu un cavalerism demn de o cauză mai bună, jocul absurd al aparenţelor, mimând bunăstarea după Războiul de Secesiune pentru câte-o „bătrână distinsă” şi imperială („care, din fericire era aproape oarbă şi nu putea vedea cum se risipesc averile lor”). În faţa acestor realităţi incontestabile, Eugene Gant renunţă ironic la mai vechiul său idealism şi aura romantică cu care investise sudul aristocratic, la imaginea deformată a „epocii în care oamenii se zice că trăiau în „conace” şi sclavia era o instituţie de binefacere, condusă în acorduri neîntrerupte de banjo... unde toate femeile erau caste, suave şi frumoase, toţi bărbaţii galanţi şi bravi, iar rebelii o companie de falnici cavaleri ce-şi râdeau de moarte”. Acum el nu mai poate accepta „acest deşert spiritual, această fortificare ostilă şi criminală a Sudului, împotriva tuturor semnelor de viaţă nouă – mitologia lor ieftină, legenda manierelor graţioase, afectarea aristocratică a existenţei lor, suavitatea stranie a vorbirii lor tărăgănate, (făcându-l) să se crispeze”. (p. 202).

Semnificativ, iniţierea lui Eugene Gant în falsitatea pernicioasă a mitului sudist este grăbită şi de eşecurile sale erotice, eroul descoperind devreme absurditatea veneraţiei sale aproape mistice pentru femeia brună a sudului, „Elena sângelui său” (doamna Selbome, bunăoară) care dincolo de aparenţele de distincţie şi rafinament cultural ascunde o lascivitate şi o frivolitate condamnabilă. În *Urzeala şi stânca* detaşarea critică a protagonistului faţă de „insularitatea adânc înrădăcinată şi provincială a vieţii din sud*, de retorica patriotardă care supraliciteză virtuţile acestei regiuni în faţa lumii întregi, este precipitată şi de experienţa sa erotică în metropola nordului când1, prin Esther Jack, eroul va cunoaşte şi cealaltă faţă necesară a existenţei americane. George Webber va respinge atunci nu numai sudul extrem, cu mentalitatea sa parohială, ci şi provincia „Old Catawba"

care, deşi mai deschisă schimbării şi progresului industrial (prin poziţia ei intermediară între nord şi sud) rămâne în esenţă provincială, mic burgheză, zăvorâtă în cercul îngust al munţilor, alimentând astfel nostalgia eroului spre orizonturi mai largi. Prin lipsă sa de cultură, prin moravurile sale rudimentare, această zonă a sudului intermediar, democratic (Carolina de Nord) i-a inspirat scriitorului tema conflictului inevitabil al artistului cu o societate filistină.

Târgul de provincie figurează în aproape toate operele lui Wolfe. Încă prima sa piesă, *Munţii* (1921) era influenţată de viziunea naturalist-deterministă a literaturii americane pe această temă (de romanul lui Sinclair Lewis, bunăoară), ironizând mitul satului romantic, patriarhal şi agrarian, închis oricărei primeniri din afară. În *Priveşte, înger, către casă*, scriitorul reconstituie ou multă acurateţe atmosfera târgului de provincie, „harta" lui topografică şi culturală, mai ales în secvenţele expediţiilor iniţiatice prin orăşelul Altamont (itinerarii cvasisimbolice) ori în tablourile ce recompun, prin metoda juxtapunerii cinematografice de cadre simultane, activităţile orăşelului în diferite momente ale zilei. Asemenea secvenţe sinoptice se vor înmulţi în *Urzeala şi stânca*, roman care are ambiţia să «alcătuiască o veritabilă micromonografie a mediului provincial.

Dar tot în romanul de debut apare deja şi tema conflictului dintre artistul adolescentin şi mediul provinciei în care uceniceşte (caracteristică literaturii lui Dreiser, Joseph Kirkland, Sherwood Anderson, sau chiar W. Carlos Williams al cărui *Paterson* este şi o confruntare a artistului cu posibilităţile culturii americane provinciale). Unghiul abordării încă nu este cel direct sociologic, revolta artistului adolescent consumându-se mai mult în cercul restrâns al familiei ori al comunităţii în care evoluează, şi ea este generată de sentimentul neîmplinirii aspiraţiei

salte demiurgice într-o ambianţă socială opacă la valorile spiritului. Abia în *Timp şi fluviu* mentalitatea negustorească, utilitaristă, a târgului Altamont devine fapt social condamnat în sine, pentru ca în ultimele două romane destinul orăşelului Lybia Hill în anii acumulării capitaliste şi ai crizei economice să devină exemplar pentru tragedia socială a întregii naţiuni.

Se poate astfel aprecia că atitudinea scriitorului faţă de sudul american este ambivalenţă, atât de acceptare, cât şi de respingere, critică. Dar ruptura cu sudul nu va fi niciodată completă, Wolfe reîntorcându-se mereu „acasă" pentru a reinterpreta materialul experienţei sale regionale şi a-l proiecta într-o amplă cronică naţională, întreaga operă wolfeană întreţine o *tensiune dialectică* între cele două nostalgii şi aspiraţii ale americanului, spre sud şi spre nord, tensiune rezultând din dubla moştenire temperamentală şi spirituală a majorităţii eroilor lui Wolfe. Simbolic această tensiune este rezolvată în general prin călătoria eroilor wolfieni spre nord. Protagoniştii romanelor lui Wolfe sunt nişte exploratori care visează eliberarea lor prin trecerea râului Potomac (graniţa ce desparte cele două emisfere ale vieţii americane), trecere ce le va acorda şansa de a se defini ca americani, nu doar ca sudişti (o atare perspectivă nu pare – decât cu rare excepţii – să ispitească personajele lui Faulkner sau Ellen Glasgow). Sudul şi istoria sa dramatică sunt privite ca o „urzeală" constrângătoare ce trebuie ruptă prin călătoria iniţiatică spre nord, că IAtărie realizată de însuşi Thomas Wolfe (care, după C. Hugh Holman este „primul scriitor de valoare al sudului care-şi părăseşte regiunea natală pentru a îmbrăţişa o identitate naţională" 68). De – aceea proza lui Wolfe preferă stilul rapsodic, eroic, mai potrivit pentru exprimarea conştiinţei naţionale, decât determinismul naturalist, ori viziunea metafizic-apocaliptică ce caracterizează mare parte din literatura regionalistă a

sudului. În măsura în care scriitorul rămâne totuşi un cronicar social al sudului, el urmăreşte deopotrivă reconstituirea lui obiectivă, cât şi distilarea unei viziuni, unei „legende* integrate istoriei simbolice a întregii Americi. Din acest punct de vedere se poate descoperi în opera sa o structură concentrică, în permanentă expansiune geografică, al cărui nucleu este realitatea socială circumscrisă de munţi a provinciei! sale reale şi fictive. Cum remarcă şi Ruel E. Foster, proza lui Wolfe desene un cerc complet care purcede din munţii natali şi se întoarce tot la ei în fragmentul neterminat de roman, *The Hills Beyond* (*Dincolo de munţi*).*69* Totuşi ni se pare că pe parcurs perspectiva literară s-a modificat substanţial: dacă în primele naraţiuni munţii alcătuiau o realitate exact circumscrisă, dramatică (care în *Priveşte, înger, către casă*, era utilizată ca metaforă a existenţei durabile, sustrasă timpului şi schimbării, dar şi ca spaţiu social al unei stirpe de munteni pragmatici, instinctivi, viguroşi şi posesivi, reprezentanţi ai vestului american) în *The Hills Beyond* ei sunt investiţi cu sensuri mitic-arhetipale, devenind nucleul de origine al întregii civilizaţii americane (nu întâmplător marea metropolă a nordului este asociată simbolic tot cu „stânca*).

Călătoria spre nord este de altfel în mod esenţial o călătorie spre *megalopolis*. Proza epopeică a lui Thomas Wolfe este structurată social şi simbolic de aceste două toposuri ale experienţei americane, târgul de provincie şi marea metropolă a nordului, care sunt totodată şi principalele modele de organizare a spaţiului social şi romanesc. Opoziţia dintre ele este fundamentală în literatura narativă, ea stabilind o confruntare arhetipală care are ca variante perechile „închis-deschis”, „sat-oraş*, „periferie-centru* ş.a.m.d. Şi în cazul lui Wolfe desluşim o preocupare permanentă pentru topografia naraţiunilor sale, subordonată aspiraţiei spre mişcare, spre

expansiunea în certuri tot mai largi. Autorul are conştiinţa acută a personalităţii fizice, sociale şi culturale a unui spaţiu uman (mergând până la a-şi crea anumite superstiţii cu privire la locurile „faste" şi „nefaste", în funcţie de emoţia afectivă pe care i-o transmit), căutând întotdeauna să surprindă culoarea („spiritul4") şi particularitatea unui loc bine circumscris. La fel şi eroii săi simt în toată fiinţa identitatea locurilor prin care trec, bunăoară graniţa simbolică între civilizaţia – sudului şi aceea a nordului:

„De fiecare dată când ieşea din Sud şi pătrundea în Nord, sentimentul său era acelaşi – un sentiment precis, acut şi fizic care marca frontierele în conştiinţa sa cu o exactitate geografică... Era o diviziune geografică a spiritului care avea pregnanţă fizică, dureroasă, de parcă ar fi fost despicat de o sabie. îşi retrăgea chiar capul între umeri, ca şi când ar fi trecut pe sub o plasă... Fiecare tânăr din Sud resimţea această geografie precisă şi formală a spriţului". (Urzeala *şi stânca*, *p. 234*).

Cu atât mai mult resimt protagoniştii lui Wolfe opoziţia socială şi culturală între târgul de provincie şi marea metropolă, între sat şi oraş, deja prezentă în literatura americană de la începuturile urbanizării (la Cooper sau Melville), dar luând forme mai dramatice (melodramatice) în proza unor Dreiser, Farrell sau Sinclair Lewis, fiind recunoscută la un moment dat drept o veritabilă „nevroză naţională": „Majoritatea americanilor se considerai ca având o origine rurală. Totuşi centrele educaţiei şi diseminării culturii, prin care oamenii trec în procesul maturizării lor, sunt urbane în spirit, receptive la influenţele metropolitane" 70

În *Urzeala şi stânca*, Wolfe transforma această temă într-o variantă a legendei pe care voia s-o distileze din experienţa personală în eposul său simbolic: „Nu există legendă mai adevărată pe lume decât aceea despre băiatul de la ţară, inocentul provincial, la primul său contact cu

oraşul. Devenită stereotipă prin repetiţie, parodiată şi compromisă burlesc de literatura ieftină... ea rămâne totuşi una din cele mai grandioase şi mai vitale experienţe în viaţa unui om, ori a unei naţiuni. Ea şi-a găsit o expresie inspirată şi glorioasă în opera lui Tolstoi, dar şi a lui Goethe, Balzac, Dickens, a lui Fielding sau Mark Twain" (Urzeala *şi stânca*, *p*. 212).

Tema expunerii iniţiatice a inocentului provincial la experienţa marelui oraş, în egală măsură melvilliană (*Redburn*, *Pierre*) cunoaşte în romanele lui Wolfe o subtilă gradare, o desfăşurare în câteva etape distincte: 71

1) Există mai întâi apriga aspiraţie a provincialului spre orizonturi mai largi, spre „acea stâncă fabuloasă, acea corabie a vieţii, acea citadelă miriapode, colcăind de viaţă, cu turnuri1 ca nişte catarge înălţându-se spre cer, şi care poartă numele magic de Insula Manhattan" (p. 209). Aspiraţia spire civilizaţia nordului ia forma visului adolescentin a oraşului de aur, al împlinirii (nu o dată parvenirii) în marea metropolă; vis caracteristic tuturor adolescenţilor provinciali din literatura secolului XIX, de la Stendhal şi Dickens la Melville şi Henry James. Dar cu atât mai; prezent în imaginaţia adolescenţilor din sudul Statelor Unite, a scriitorilor acestei regiuni care toţi au resimţit măcar odată tentaţia desprinderii şi a călătoriei spre nord: Faulkner şi Eudbra Welty doar pentru a constata că civilizaţia nordului le este străină, alţii (Robert Penn Warren, K. Anne Porter, Erskine Caldwell, etc.) pentru a se stabila: acolo. În romanele lui Wolfe momentul fundamental în biografia protagoniştilor este acela al desprinderii definitive de mediul provinciali, ce nu mai satisface foamea lor faustica de cantitate şi varietate.

2) Ca şi în cazul romanului *Pierre* ori a naraţiunilor similare. ale lui Conrad (*Inima întunericului*, *Nostromo*) prima iniţiere a eroilor în existenţa oraşului are loc sub forma unei prelungite călătorii de apropiere, de penetraţie

a realităţii moi (la Melville, o călătorie a lui Pierre cu trăsura, aici o călătorie cu trenul). Eugene Gant sau George Webber presimt vecinătatea marelui oraş, urmărind pe geamul compartimentului concentrarea şi îmbogăţirea peisajului uman – înmulţirea trenurilor care gonesc în toate direcţiile cu viteză sporită, a oamenilor în noapte până ce ajung să alcătuiască un uriaş furnicar, a clădirilor ce topografiază acest spaţiu ecologic.

3) După stabilirea în oraş, eroul wolfean trăieşte primul şoc al adaptării şi cunoaşterii, şocul solitudinii totale, al cantităţii şi varietăţii incontrolabile şi anihilante. Deşi George Webber „avea credinţa autentică şi eroismul unui explorator, el era mult mai singur decât fusese Columb vreodată, şi de aceea se simţea disperat, nesigur, bâjbâind, făcând compromisuri" (*Urzeala şi stânca*, p. 247). Eşecul său se datorează idealismului adolescentin cu care emul considerase oraşul un univers al infinitelor posibilităţi, o uriaşa alcătuire a vieţii dar rostuită potrivit unei armonii interioare; de asemenea căii utilizate în confruntarea iniţiatică cu oraşul, aceea a digerării întregii experienţe şi infinitelor forme ale existenţei citadine, cale impracticabilă, fireşte:

„El venise ia oraş eu un ţipăt de triumf şi izbândă în sânge, şi cu credinţa fermă că-l va cuceri, că va fi mai presus şi mai falnic decât cele mai înalte turnuri ale lui. Dar acum cunoştea singurătatea absolută. Singur, el încerca s-adune întreaga foame şi nebunie a lumii între pereţii odăii sale mici, lovind bezmetic cu pumnii în zid, ea apoi să se-arunce din nou buimac în stradă, acele străzi cumplite ce nu cunoşteau nici răgazul, nici curba lină, nici vreo uşă pe care să intre". (p. 260).

Disperarea cu care protagonistul încearcă să cuprindă în sine întreaga experienţă a oraşului este caracteristică, cum am văzut, tipului de *provincial faustic* condamnat până atunci la paupertate şi inaniţie

intelectuală în orăşelul său natal. Dar acest cult al cantităţii şi mulţimii nu putea asigura nici măcar o adaptare superficială la existenţa oraşului, necum triumful visat. Eroii lui Wolfe resimt nevoia unui *ghid* în călătoria lor prin infernul oraşului modern.

4) În *Urzeala şi stânca* rolul de ghid într-o călătorie cvasidantescă prin bolgiile metropolei este îndeplinit de Esther Jack. Prin ea George Webber câştigă o înţelegere de adâncime a existenţei oraşului, căci Esther este „un produs natural şi fericit al acestui mediu care pe el îl tarif ia”, o cunoscătoare intimă a lui, ce îi poate desluşi ordinea şi structura dincolo de confuzia aparentă. Este semnificativ (şi firesc) faptul că iniţierea inocentului provincial în realităţile oraşului se face pe calea experienţelor erotice; de asemenea şi faptul că provincialul faustic, urmărind ascensiunea socială şi culturală, îşi găseşte îndrumătorul spiritual în călătoria sa orfică prin oraş în persoana unei femei mature, superioară lui prin cultură, precum şi prin poziţie socială. Esther Jack este o variantă mai convingătoare decât Rosalind Pierce (stăpâna unui legendar castel pe fluviul Hudson, întâlnită de Eugene Gant la începutul călătoriei în nord), a femeii mature, fabuloase, care patronează iniţierea protagoniştilor în realităţile metropolei. Extazierea eroului în faţa ei se explică prin „foamea” acestuia pentru lumea opulentă, sclipitoare, de incontestabil rafinament cultural, atât de contrastantă cu sărăcia culturală a locului său natal. 72 Atât Rosalind Pierce, cât mai ales Esther, eclipsează toate femeile cunoscute anterior de eroi (de altfel în majoritate vulgare, vicioase, provinciale); dar ele, sunt curând identificate cu însuşi modul de viaţă burghez, citadin, faţă de care eroul wolfean îşi declară la început imprudent totala adeziune: „Avea sentimentul că această viaţă a luxului, avuţiei, confortului, era atât de frumoasă, de bună şi de dreapta. Pe moment i se părea a fi viaţa pe care toţi

oamenii o căutau şi o visau, spre care aspirau milioanele de existenţe ale pământului”.

5) o a doua criză de respingere a oraşului intervine atunci când eroul realizează idealismul (şi motivaţia meschină) a adeziunii sale la confortul existenţei burgheze. Criza va debuta semnificativ printr-o înstrăinare erotică, un „taedium vitae” rezultând din epuizarea disponibilităţilor afective (suprasolicitate fie erou) şi a posibilităţilor de cunoaştere erotică. împrejurările asociate cu sentimentul iubirii lor ori cu persoana Estherei Jack iau acum înfăţişări odioase în imaginaţia surescitată a protagonistului. Abia mai târziu (în ultimul roman) desprinderea lui George Webber de modul de viaţă reprezentat de Esther va primi o justificare mai matură, socială, eroul desluşind între timp mecanismele puterii şi avuţiei. El va renunţa la idealismul anterior, la aspiraţia adaptării cameleonice la tipul de viaţă burghez (*visul american* al succesului şi parvenirii miraculoase), înţelegând că acesta reprezintă doar una din feţele oraşului, dezbinat dramatic în moduri de viaţă contrastante, de la opulenţa burgheză la mizeria atroce. Părăsirea orbitei sociale pe care navighează Esther va însemna şi o lărgire considerabilă a orizontului cognitiv al eroului, astfel încât Wolfe va putea întreprinde prin intermediul său (spre finalul romanului *Urzeala şi stânca*, şi apoi în *Nu te mai poţi întoarce acasă*) *o* amplă evaluare socială a existenţei târgului de provincie şi a metropolei americane în anii crizei economice mondiale.

Tema socială şi politică fusese o vreme amânată de prozator: el voise, bunăoară, să introducă deja în *Timp şi fluviu* o „interpretare marxistă a scenei sociale”, dar fusese convins de editorul Maxwell Perkins să se întoarcă la naraţiunea strict personală, autobiografică, ce asigurase succesul primului roman. În ultimele două cărţi, însă, Wolfe va aborda decis fresca socială şi politică, un tip de

naraţiune obiectivă, suprapersonală şi transbiografică, probabil şi sub influenţa curentului radical din proza americană a deceniului patru. Folosind parţial conştiinţa (*în* expansiune şi maturizare) a eroului său, Wolfe diagnostichează cu egală pătrundere starea socială a târgului Lybia Hill ori a metropolei new-yorkeze. Critica târgului de provincie cuprinde aproape toate aspectele, de la conflictele triviale între cetăţenia să-i ori violenţa rasială (în admirabilul episod, cu referinţe simbolice din poezia lui Blake, „Copil şi tigru”), la dezastrul economic cauzat de mitul expansiunii industriale rapide a sudului („boom-ul din anii postbelici) şi imixtiunea dezastruoasă a marilor corporaţii în viaţa micilor comunităţi. 73 Criza orăşelului Lybia Hill (nume cu rezonanţe biblic-simbolice) devine exemplară pentru soarta tuturor aşezărilor urbane mijlocii, în ultimă instanţă pentru existenţa întregii Americi. Protagonistul însuşi intuieşte semnificaţia generală a acestor evenimente, ca atunci când consideră destinul patetic al micului funcţionar Randy Shepperton (victimă previzibilă în angrenajul unei corporaţii) ca „tragedia esenţială a Americii – magnifica, inegalabila, imbatabila, necontestata, supercolosala… patrie a reclamei, comerţului şi a întregului limbaj publicitar cu toate clişeele şi formele sale ameţitoare”. Educaţia lui George Webber se desăvârşeşte prin asemenea lecţii dramatice, eroul fiind obligat să renunţe la „căutarea romantică a graţioasei Meduse” (succesul american) şi să desluşească caracterul pernicios al miturilor americane ale „individualismului viguros, libertăţii şi şanselor egale, integrităţii şi valorii individului… care au devenit nişte simple vorbe goale”. (Nu te mai *poţi întoarce acasă*, *p. 304*).

Eroul va sesiza în egală măsură semnele timpurii ale crizei sociale din marea metropolă a nordului. După ce Wolfe îşi conduce protagonistul să descopere şi cealaltă latură a existenţei oraşului – mizeria economică şi morală,

moartea anonimă, abjectă care pândeşte mai bine de jumătate din populaţia cartierului Brooklyn, – el investighează cauzele sociale ale acestei stări de lucru într-o vastă alegorie cum este scena „seratei la familia Jack” în capitolul *Lumea construită de Jack*; deşi nu întru totul inedită (vezi seratele similare din finalul trilogiei *S.V.A.* de Dos Passos, din *Dulce e noaptea* de Fitzgerald sau *Studs Lonigan* de Farrell), această amplă secvenţă reuşeşte să ofere probabil cea mai pertinentă analiză a societăţii americane a acestui veac în numai 124 de pagini, emulând concentrarea simbolică şi formală a prozei lui Joyce: întreg episodul se desfăşoară pe parcursul unei singure zile, 17 octombrie 1929, timp suficient pentru a se dezvălui existenţa familiei Jack (identificabilă, fireşte, cu o întreagă clasă socială, America marilor finanţe) în cele mai intime amănunte, în numeroasele ei conflicte şi disensiuni interne» care-i grăbesc prăbuşirea finală într-un foc catartic, purificator, ce cuprinde întreaga clădire. Textul acestui episod, recurgând la metode similare celor din proza melvilliană, este deosebit de dens, explorând valenţele simbolice ale fiecărui detaliu. El debutează cu imaginea ironică a plutocratului minuscul inspectându-şi cu superbie vastul regat de la picioare:

„Stătea acolo la fereastra-i, o mogâldeaţă suspendată sus pe un piedestal înalt de cărămizi, miracolul naturii, atomul durduliu şi triumfător de carne umană, sprijinit pe stânca opulenţei în centrul celei mai dense urzeli a pământului – dar stătea acolo în postură de Prinţ-al-tuturor-atumilor şi inspecta scena lumii, căci el plătise pentru privilegiul acelui spaţiu, al lini stei, luminii şi securităţii alcovului său de beton şi oţel în mijlocul haosului general, plătise cu sume princiare, fapt care-l făcea să exulte acum de mulţumire. (*Nu te mai poţi întoarce acasă*, *p*. 122).

În trufaşa nepăsare cu care „acest grăunte de nisip a

urmărit de la fereastra-i nenumăratele accidente ale formei şi mişcării" (dramele mărunte, zilnice, ale muritorilor de rând), intervine totuşi un moment de tulburare: privind zecile de birouri goale la ora încă matinală, domnul Jack are brusc viziunea coşmarescă a unui oraş părăsit de viaţă, steril, ale cărui „obeliscuri înalte nu erau decât rămăşiţele sumbre ale unei civilizaţii odată legendare". El însă respinge viziunea cu impacienţa omului ce nu crede în aberaţii, şi nu intuieşte relaţia intimă între ea şi vidul existenţial din propriul său cămin, răscolit – pe parcursul unei singure zile – de o serie de conflicte: între soţii Jack, a căror înstrăinare totală nu mai este un secret pentru nimeni, între servitorii şi personalul de ordine al acestui simbolic turn al opulenţei din inima oraşului.

Scena culminantă a episodului o constituie petrecerea propriu-zisă la care consimte (după multe amânări) să participe şi George Webber, dar mai mult în calitate de spectator, experienţa sa de acum fiind decisivă în desprinderea artistului de „lumea lui Jack" şi principiile ei. Petrecerea grandioasă, imperială trădează, dincolo de risipa morbidă de culori şi sunete, semnele decadenţei şi senzualităţii corupte de sfârşit de secol (şi de lume), prevestind o catastrofă apocaliptică, precum splendorile Pompeiului erupţiei de vulcan. În mijlocul unui spectacol frivol şi steril cu păpuşi mecanice (divertismentul „de excepţie" al seratei) izbucneşte un incendiu, simbol escatologic, dar şi politic: revoluţia previzibilă, care surpă ordinea domestică şi socială a turnului, izgoneşte „lumea lui Jack" în întunecimea străzii, la nivelul cel mai de jos al realităţii cu atâta grijă evitat până atunci de locatarii turnului.

Incendiul ritualic are o certă funcţie retorică: el este materializarea visului vindicativ al provincialului umilit, al inocentului trădat în idealismul său şi constrâns să

schimbe utopia „oraşului de aur” cu coşmarul oraşului sodomie, infernal. Dar el este şi o matură prevestire a nevoii de schimbare socială, o intuire a mecanismelor intime ce conduc lumea lui Jack spre prăbuşire:

…„Ei se strângeau unii într-alţii fără-de-casă, ca nişte călători naufragiaţi. Unii simţeau nedesluşit că fuseseră ajunşi din urmă de-o forţă misterioasă şi neînduplecată, şi că erau împinşi înainte ca nişte muşte prinse de-o roată în mişcare… Căci în lumea bine ordonată a acestor oameni ceva se stricase brusc. Lucrurile le scăpaseră din mână. Ei erau domnii şi stă pinii lumii, investiţi cu autoritate şi învăţaţi să comande, iar acum li se răpise puterea magică” (p. 237).

În asemenea ample viziuni obiectivate, care abundă în ultimele două romane, Wolfe conturează naraţiunea socială a America întemeiată deopotrivă pe realităţile târgului de provincie din sud şi metropola nordului, rămânând astfel (contrar opiniei unor critici după care „autoexilul” scriitorului spre nord i-ar fi afectat calitatea prozei) cronicarul desfăşurărilor istorice ale unui continent, privite mereu din perspectiva supradimensionată a unui epos modern.

Partea a doua
POETICA ROMANULUI EPOPEIC-SIMBOLIC
CAPITOLUL I
CRITICA ŞI POETICA FORMEI ROMANEŞTI

Trecând de la elogierea viziunii şi conţinutului, la evaluarea formei şi structurii, critica americană a considerat nu o dată romanele lui Melville şi Wolfe drept operele unor „amatori1 geniali” care însă, în ciuda unor înzestrări naturale excepţionale, nu au reuşit niciodată să-şi elaboreze o teorie conştientă a demersului lor de romancieri. Un asemenea comentariu dezvăluie în mod paradoxal mai multe despre stadiul de dezvoltare al teoriei critice, decât despre obiectul investigaţiei ei. Cu alte

cuvinte el este o mărturisire involuntară a limitelor criticii americane care mai aplică operelor lui Melville şi Wolfe o poetică (un mod de lectură) de – tip tradiţional, opac la inovaţiile reale introduse de aceşti prozatori în structura romanului modern. Căci, aşa cum remarcă un excelent prozator şi eseist contemporan, William H. Gass, „deşi arta romanului s-a maturizat de acum*, ea nu beneficiază de o estetică adecvată: „Încă nu s-au investigat principiile şi regulile ei fundamentale care decurg din calitatea de produs verbal a romanului, de formă a „limbajului figurativ".1

Astfel li se reproşează prozatorilor în discuţie faptul că nu s-au conformat rigorilor unei poetici romaneşti stricte, de tip jamesian sau flaubertian. Încă primele recenzii ale romanului *Moby Dick* (mai ales) cele engleze) remarcau consternate indiferenţa scriitorului faţă de principiile şi canoanele „unui roman regulat şi bine construit" (potrivit cărora, spre exemplu, „nimic din ceea ce se dovedeşte imposibil din punct de vedere fizic, n-are ce căuta în roman" – *The Spectator*, 1851); „Toate regulile naraţiunii sau povestirii clasice sunt sfidate şi luate în zeflemea* (*The examiner*, 8 nov. 1851). 2 Ceva mai târziu un recenzent al romanului *Şarlatanul* (*London Illustrated Times*, 25 aprilie 1857) se lamenta că era practic imposibil să se clasifice o asemenea operă după criteriile obişnuite ale criticii, că ea nu intra în nicio specie cunoscută, afară poate de un „genre ennuyeux". 3

Critica modernă a reluat multe din aceste argumente (vezi şi introducerea studiului nostru) într-o formă mai elaborată, constatând bunăoară faptul că operele melvilliene nu respectă caracteristicile clasice ale romanului, că ele nici nu au fost probabil concepute ca romane, ci eventual ca „romanţuri" sau opere hjibride („un fel de salmagundi de fapte, ficţiune şi filosofie", cum glăsuia una din primele recenzii), lipsite de o „conştiinţă

artistică* în sens jamesian. 4 O atare atitudine este ilustrata de critica academică a deceniilor patru şi cinci (reprezentanţii „noii critici" americane, dar şi – mai târziu – grupul neoaristotelic de la Chicago) care, plecând de la modelul literaturii flaubertiene, dar şi al noilor prozatori „artişti" dintre cele două războaie, se orientează spre o concepţie mai riguroasă, formalistă (structuralistă) privind arta romanului. Pentru Edmund Wilson, bunăoară, un veritabil Saint-Beuve al acestei generaţii, „călătoria vasului Pequod în *Moby Dick*, cu toată varietatea de incidente şi progresul spre un final dramatic, este o construcţie din blocuri relaţionate, care trebuie analizate individual". 5 După R.P. Blackmur, reputat stilistician şi poetician, „faptul că opera melvilliană nu exercită o influenţă, se datorează parţial unei serii întregii de defecte tehnice, unei relaţii insuficient de clare între scriitor şi elementele formale ale metodei sale… Nu e vorba de faptul că Melville ar fi inimitabil, ci de inexistenţa unei organizări formale suficient de riguroase în opera sa care să poată fi imitată, completată sau perfecţionată. (i De altfel, acelaşi critic scrisese prin 1938 că Melville „a făcut doar eforturi modeste de a integra eseurile sale în materia romanelor: el era cât se poate de mulţumit să constate că rom cinele ilustrau predicile sale teoretice". 7

În general observaţiile critice vizează opere ca *Mardi*, *Pierre* sau *Şarlatanul* în care autorul lor, „experimentând cu disperare" în căutarea unor forme narative adecvate, eşuează într-un „labirint de speculaţii nedramatizabile căruia scriitorul nu i-a putut adapta niciuna din tradiţiile narative existente pentru a-i da forma adecvată" (Daniel G. Hoffman) 8. Dar ele se referă adesea, în mod surprinzător, şi la capodoperele melvilliene, *Moby Dick* sau *Billy Budd*.

Acelaşi tip de critică excesiv formalistă i s-a aplicat şi lui Thomas Wolfe, încă de la apariţia celei de a doua cărţi,

Timp şi fluviu. Bernard de Voto, într-un articol demolator intitulat *Geniul nu este suficient* („Saturday Review of Literature", 1936, denunţă „eşecul" total al acestei cărţi căreia nici măcar „linia de asamblare a editurii Scribner" (aluzie la rolul semnificativ jucat de redactorul acestei edituri Maxwell Perkins, în structurarea finală a romanului) nu a reuşit să-i dea o formă inteligibilă. Ceva mai târziu Mark Schorer declară cărţile lui Wolfe simple „jurnale" a căror transformare în romane (mai mult opera editorilor) fusese inoportună, ele „rămânând fără interes ca naraţiuni romaneşti". 9

Obiecţiile cu privire la modul în care scriitorul îşi organizase materialul epic, sunt reluate pe un ton mai ponderat şi cu mai mult discernământ critic de Robert Penn Warren; într-o cronică din 1935, el observă că „în ciuda admirabilei energii a lui Wolfe şi a deosebitelor sale înzestrării literare, opera sa ilustrează încă o dată limitele, poate necesare, ale tentativei de explorare directă şi naivă a experienţei personale". Aşezându-l în vecinătatea poeţilor Whitman şi Hart Crane, criticul îl consideră totuşi lipsit de instinctul formei, al concentrării şi selectivităţii, bine reprezentate la cei doi poeţi. Dar el intuieşte încercările lui Wolfe de a-şi organiza romanele în jurul naraţiunii eroului (a uceniciei sale) şi a cronicii de familie, precum şi în jurul unor idei tematice directoare; chiar dacă protagoniştii lui Wolfe nu reuşesc să constituie un centru emoţional (şi structural) convingător, iar în privinţa temelor unificatoare, lui Wolfe i-ar lipsi (prin comparaţie cu Melville) tocmai acea *fabulă integratoare* care „să salveze literatura sa de impulsurile centrifuge ale unui geniu nedisciplinat". 10 *

Eclipsa reputaţiei literare a lui Wolfe în deceniul al cincilea se datorează astfel în cea mai mare parte criteriilor utilizate în evaluarea operei sale: fie excesiv sociologizante (repudiind formula romanului autobiografie,

subiectiv şi liric într-o epocă de dramatice evenimente sociale), fie excesiv formaliste (refuzând abaterile de la rigorile structurii organice şi a stilului „artist", de la subtilităţile „punctului de vedere narativ", chiar şi în cazul unor prozatori ca Steinbeck, altminteri atenţi la forma romanelor lor). O serie din aceste obiecţii persistă şi azi: Leo Gurko, în cuvântul introductiv al studiului său, alcătuieşte o listă sinoptică a lor, combătându-le cu noi argumente". Este vorba astfel de observaţia privind caracterul eminamente autobiografic al operei lui Wolfe (scriitorul fiind incapabil să se obiectiveze), ori caracterul adolescentin, naiv, narcisist al literaturii wolfiene (ceea ce i-a determinat pe mulţi admiratori ai ei – bunăoară pe William Styron – să-şi revizuie la maturitate adeziunea entuziastă la acest tip de literatură, descoperind stânjeniţi „prolixitatea insuportabilă a autorului, naivitatea lui... inocenţa sa intelectuală"). Sau de observaţia; că prozele lui Wolfe nu ar fi opere literare ci doar explozii verbale necontrolate, fără structură, formă, început şi sfârşit delimitat (Hemingway îl vedea ironic în postura unui nou „Primo Camera", boxerul uriaş care fusese învins umilitor de adversari mult mai mici şi mai inteligenţi); că, în fine, principalele trăsături ale operei sale ar fi gigantismul, inflaţia de cuvinte, perspectiva umflată, precum şi imitaţia (împrumutul) din alte opere literare.

Dar critica literară mai nouă a făcut deja paşi semnificativi spre recunoaşterea statutului modern al literaturii lui Melville şi Wolfe. Astfel Charles Feidelson Jr., Milton R. Stern, F.O. Matthiessen sau R.W.B. Lewis (în cazul lui Melville) sau Leo Gurko, în cazul lui Wolfe, intuiesc faptul că romanul acestora, în vreme ce pare a nesocoti (nu fără anumite riscuri) principiile clasice ale organizării romaneşti, el propune şi o poetică nouă, noi procedee de organizare şi structurare a materialului epic, ce nu pot fi recunoscute decât modificând instrumentele

abordării critice. Aceşti critici (încă puţini la număr) refuză legenda *scriitorului amator*, *naiv* şi *spontan*, fără preocupări de ordin artistic, confecţionată pe seama lui Melville şi a lui Wolfe (despre ultimul o scriitoare estetă precum Caroline Gordon afirmând: „Wolfe a trăit şi a murit ca scriitor amator"). Cum remarca istoricul literar Willard Thorp încă în 1938:

„Concepţia după cam... Melville a fost un geniu natural ce n-a-nţeles niciodată arta pe care a practicat-o... va trebui să cedeze locul imaginii mult mai reale a scriitorului care de la începutul carierei sale s-a preocupat de problemele artistului şi a cugetat la natura propriilor înzestrări literare, la relaţia lor cu centrul vital al vieţii sale spirituale". 12

Dar mai ales Charles R. Feidelson Ji\, într-un studiu fundamental despre imaginaţia simbolică în literatura americană clasica şi modurile în care aceasta prefigurează poetica romanului modern, descoperă relaţia intimă (încă din prima carte melvilliană) între viziunea narativă şi metodă, între reflectarea artistică şi „tema scriitorului."13 Astfel; fiecare carte a lui Melville (şi într-o măsură a lui Wolfe) se comentează pe sine, în aceeaşi măsură în care comentează lumea edificată, dezvăluindu-şi propria poetică într-un fel de *simbolism interior* VI cam face ca textul să reflecte alcătuirea lumii, prim formă şi structură, să-şi caute un principiu de organizam în consonanţă cu structura lumii create.

Printr-un astfel de dublu comentariu se conturează pregnant, în chiar textele romanelor melvilliene şi wolfiene, o veritabilă poetică a formei şi reflectării romaneşti. Deja în *Taipi*, cum observă şi Charles Feidelson Jr., 15 topografia naraţiunii are o funcţie simbolică dublă: circularitatea lumii taipiene, caracterul ei microcosm conţinut în sine, este atât metafora (sinecdoca) unui *univers organic* (ca la Emerson pentru care „Linie-n natură

nu afli niciunde / Lumea şi-unitatea sunt rotunde” – *Uriel*), cât şi a unui mod de reflectam artistică în idealul formei *organice*, *dinamice*. Mai târziu, în *Pierre*, Melville va constata prin intermediul protagonistului său, artist în devenire, că:

…„operele grandioase ale celor mai ilustre minţi sunt construite pururi în jurul unui cerc, ca nişte atoli (adică acele insule primitive de corali care, dezvoltându-se din adâncurile celor mai profunde mări, se ridică ca printr-o pâlnie la suprafaţă, dezvăluind un cerc de stânci albe care, deşi biciuite din toate părţile de valuri, apără laguna calmă din mijloc de orice furtuni) digerând întreg universul de lucruri ştiute ori închipuite” (p. 321).

Se remarcă în acest pasaj accentul pus de scriitor atât pe organicitatea procesului de creaţie (în sensul doctrinei romantice care vede forma dezvoltându-se dinspre interior spre exterior, atingând determinarea sa în acelaşi timp cu evoluţia întregului embrion) cât şi pe *dinamismul continuu*, amniotic al acestui centru primordial al operei, „un centru agil şi o circumferinţă elastică” ce va permite *expansiunea* neîntreruptă a universului semantic creat (legea, poetică a textului modern), aşa cum ni se sugerează tot în *Pierre* (p. 79).

Această expansiune nu o dată contradictorie, negând însăşi circularitatea organică iniţială, coerenţa interioară a operei (care nici după! romantici nu e o coerenţă „a raţiunii”, ci o coerenţă „a visului” – Novalis), se produce prin activitatea germinativă a centrului, ale cărui procese miraculoase sunt urmărite şi de Işmail în capitolul *Invincibila armada*, un excelent exemplu de simbolism interior al romanului: prin transparenţa lacului încremenit în mijlocul mării, netulburat de uraganele morţii declanşate de vânătorii de balene pe circumferinţa lui exterioară, eroul desluşeşte „parcă suspendate sub aceste bolţi de apă… siluetele mamelor alăptătoare, precum şi

cele ale balenelor care stăteau să mască" (M.D., II, p. 117). Or balena, cum vom vedea, poate fi Citită şi ca o amplă metaforă a operei literare, a textului în gestaţie.

Metafora *operei-atol* exprimă aşadar esenţa noii concepţii despre forma artistică vie, opusă operei-mozaic, ansamblul laborios (dar în mare parte artificial) de partid cule moarte urmând1 simetrii riguroase şi principiul mecanicist al îmbinărilor; ei îi este caracteristică *mişcarea organică*, *dezvoltarea*, *creşterea*". Literatura şi doctrina estetică americană a veacului trecut a exaltat adesea, în spirit romantic, virtuţile *formei organice*, neîncorsetate, fluide, metaforic ilustrată de pulsaţiile oceanului ori de curgerea unui fluviu. Whitman, bunăoară, descria oceanul ca un grandios poem, „versurile sale / fiind / valurile înspumate, avântându-se şi coborând mereu... întotdeauna în mişcare, întotdeauna asemănătoare în natura lor, dar niciodată identice ca mărime sau lungime (ritm), niciodată încheiate ori fixate în tipare, mereu sugerând o mişcare dincolo de ele". Iar Emerson considera că „virtutea esenţială a imaginaţiei este fluiditatea... nu îngheţarea. Poetul nu se opreşte la culoare sau formă, ci le citeşte semnificaţia 4.17 Limba poetică nu e „o formă a artei, ci o a doua natură a poetului", care emanădin fiinţa sa precum „o frunză din trunchiul unui copac". Poetul devine în mod necesar un dinamitard al formelor fixe, căci „fiecare nouă minte impune o nouă clasificare". Dar dacă Emerson a urmat prea puţin aceste principii în propria-i operă, alţi scriitori americani, de la Poe şi Melville la Whitman, au dus această revoluţie *formală până la* capăt: multe din prozele* lui Poe, spre exemplu, pot fi citite ca metafore ale răsturnării (compromiterii) vechilor structuri poetice şi înlocuirii lor cu altele noi (vezi mai ales Prăbuşirea *casei Usher*).

Totuşi principiul libertăţii formale nu a luat la niciunul din aceşti autori forma extremă a anarhiei

poetice. Alexis de Tocqueville exagerase atunci când socotise că „nimic nu-i este mai repugnant minţii umane într-o epocă a egalităţii democratice decât ideea supunerii la formă”, ori că „naraţiunile democratice au mai mare trebuinţă de forme decât alte naraţiuni, dar le respectă, fireşte, mai puţin”.18 Or tocmai Emerson îşi avertizase contemporanii asupra riscurilor ce decurg din ignorarea organizării formale şi alunecarea în discursivismul necontrolat. Într-o ţară a spaţiului „sălbatic şi imens” se cuvine ca geniul poetic să urmărească concentrarea expresiei şi echilibrarea formelor: „Ordinea este materia supusă de spirit”; „sunt de părere că geniul trebui să organizeze materia poetică, ori se poate socoti pierdut”.

Forma romanelor melvilliene pare să fie într-o măsură rodul inspiraţiei spontane ori al evoluţiei după legi abia perceptibile. Exista indicii chiar în interiorul naraţiunilor că o asemenea metodă l-a ispitit pe Melville: Işmail afirmă la un moment dat că „există unele îndeletniciri în care metoda de lucru cea mai potrivită pare să fie dezordinea, o dezordine meticuloasă* (M.D., II, p. 141); iar în *Mardi* Babbalanija descrie opera lui Lombardo, poetul arhipelagului, ca fiind „un soi de somnambulism al minţii*, o *scriere spontană* care are însă şi o serie de dezavantaje, întrucât elaborarea inconştientă aduce la suprafaţă „şi spumă deşartă, nu numai creaţiunile oceanului adânc” şi „orice mfente genială e plină şi de fleacuri” (vezi cap. 180). Metoda *dezordinii meticuloase* este utilizata mai ales în *Mardi* unde evenimentele epice sunt adesea tratate ca simple pretexte pentru o divagaţie eseistică, întreaga carte fiind construită prin juxtapunerea (mai ales în ultima parte) unor dialoguri filosofice şi digresiuni arborescente. Căci, aşa cum va mărturisi prozatorul mai târziu, „când te apuci să scrii, oricât de hotărât ai fi să ţii drumul principal, e greu să rezişti ispitei de-a păşi pe poteci lăturalnice” (*Benito Cereno şi alte*

povestiri, p. 309). De aceea majoritatea cărţilor melvilliene părăsesc tehnica naraţiunii lineare, univoce, multiplicând traseele narative sau eseistice în *structuri polipiere* (*coraliene*) sau *labirintice*. Naratorii melvillieni recurg frecvent la formulele tradiţionale ale revenirii şi reamintirii din proza digresivă („Am uitat să vă spun… *, „Trebuie să-l lăsăm să mai atârne acolo, până vom găsi un prilej să ne ocupăm din nou de el…”, „dar e timpul să manevrăm vasul şi să ne întoarcem”, etc.) sau explică în detaliu cum funcţionează această metodă digresivă, bazată pe asociaţia liberă de idei.

Alteori naratorul (sau autorul) privesc ironic excesele unei asemenea metode: „Oricât de pisălog şi de discursiv am fost poate până acum cu poveştile mele, trebuie să mai pun la încercare răbdarea cititorului” (*Taipi*, p. 260). Sau despre *Mardi*: „O bucată de pergament mucegăit (din vreun manuscris arab de astrologie) pecetluit cu chipul unui sfinx, n-ar fi de loc nepotrivită pentru a lega în ea povestirea *Mardiu*. Comparând aceeaşi carte cu romanţul *Titan* al lui Jean Paul Richter, operă la fel de lipsită de o structură epică clasică, Melville mărturisea într-o scrisoare: „cel mai rău lucru pe care îl pot spune pe seama ei e că *Titan* mi se pare totuşi mai bună”.19

Dar dacă există dezordine în romanele melvilliene, aceasta este o dezordine „meticuloasă”, o dezordine cu tâlc şi logică interioară, reproducând pe de o parte evoluţia spontană (dar totuşi armonioasă) a formei organice, pe de alta dezordinea, eterogenitatea şi dinamismul lumii (o „lume-ar hipelag”). În primul caz asistăm la tentativa scriitorului (şi a naratorilor săi) de a construi, în bună tradiţie romantică, o lume rotundă, organică, care să evolueze armonios potrivit u! nu-i principiu fertil în lumea naturală şi descris astfel de Işmail: „Ramurile cresc din trunchiul copacului; mlădiţele cresc din ramuri; tot astfel, din subiectele mănoase, cresc

capitolele (M.D., II, p. 43). Critica mai nouă a descoperit suficiente dovezi ale acestei intenţii formale: simetrii şi armonii, structurări subtile chiar şi în operele melvilliene aparent mai heteroclite. După Milton R. Stern, bunăoară, nu există ruptură tematică în *Mardi*, ci o modulare intenţionată de teme, o ingenioasă trecere dintr-un registru într-altul (pur narativ, alegoric, social-satiric), o continuitate marcată chiar şi la nivelul limbajului.20 H. Bruce Franklin, pe de altă parte, consideră că principala metaforă tematică şi structurală a acestui romanţ este *ciclul* (viziunea şi expediţia ciclică), fiecare dintre personaje, dar mai ales Taiji (cu rol simbolic de cometă) şi Media evoluând pe o orbită iniţiatică în jurul unui centru (lumea-arhipelag „Mardi"). 21 Willard Thorp recunoaşte o structură riguroasă şi în *Jacheta albă*, episoadele narative, descrierile şi digresiunile alternând într-un montaj subtil de puncte culminante şi centre de semnificaţie simbolică ce nu se suprapun întru totul pe structura cronologică de romancronică. 22 De altfel chiar naratorul atrage atenţia asupra acestei tehnici a montajului (vezi vol. I, p. 190, vol. II, p. 165, etc.) care acordai digresiunilor un spaţiu destul de amplu, dar întotdeauna funcţional.

În cazul romanului *Moby Dick* critica a evidenţiat structuri şi simetrii chiar mai spectaculoase. Astfel, o serie de comentatori au stăruit asupra rolului simbolic, contrapunctic al „gamurilor" (întâlnirilor echipajului de pe „Pequod" cu alte vase), ele funcţionând ca un fel de „mise-en-abîme", naraţiuni ce profetizează deznodământul romanului, dar care în acelaşi timp ordonează planurile sale de semnificaţie. 23 Charles Olson, pe de altă parte, a remarcat influenţa structurală a tragediei elizabetane (mai ales shakespeariene) asupra formei acestui epos, 24 iar Walter E. Bezanson a intuit principii şi procedee de organizare narativă chiar mai complexe cum ar fi *montajul* de secvenţe, capitole sau forme ale discursului (povestire,

scene dramatice, eseu, apolog, documentar) în care progresia narativă e asigurată de confruntarea contrapunctică a acestor grupe tematice şi structurale. 23

S-ar putea ca exegeza melvilliană din ultima vreme să exagereze atunci când vede peste tot organicitate şi simetrie formală* poate şi dintr-un sentiment de culpă pentru modul superficial în care au fost judecate până nu de mult aspectele formale ale operei melvilliene (o excepţie notabilă: Lewis Mumford care încă în 1929 elogia structura „simfonică" din romanul *Moby Dick*, cu alte cuvinte *polifonia* la care participă diverse forme ale discursului, stiluri şi idei tematice). Căci în egală măsură se poate constata desprinderea lui Melville de idealul formei organice, unitare (circulare) şi adoptarea unui tip de formă mai dinamică care să recunoască caracterul fragmentar1, „deschis" şi discontinuu al experienţei. Astfel deja în *Mardi* imaginea lumii circulare, armonioase (insula taipiană) este reconsiderată, *multiplicată* până ce devine o imagine a *lumii-arhipelag*, atât geografic, cât şi simbolic (arhipelagul mardian semnifică metaforic mai multe lumi simultane: lumea primitivă, polineziană; prin extensie întreagai hartă a lumii geografice; lumea alegorică a civilizaţiei occidentale; lumea minţii şi a sistemelor filosofice) pentru a oglindi multiplicitatea realităţii însăşi.

Prin această lume-arhipelag exploratorul melvillian nu va mai puteai călători, utilizând instrumentele şi strategiile tradiţionale: el va recurge la „călătoria fără hartă", la expediţia perpetuă ca act cognitiv. Tot atunci reflectarea lumii multiple, un „polisensuumu – cum o numeşte Babbalanja folosind un termen al lui Danie –, nu va mai fi posibilă! decât dacă se reniunţă la idealul operei perfect închegate, organice. Cum va trebui să arate atunci opera literară, ni se sugerează chiar în *Mardi*, ce conţine numeroase pasaje prin care cartea se autocomentează sau îşi „denudează* procedeele.26 Mai întâi arhipelagul Mardi

este de mai multe ori identificat cu omonimul său, cartea care îl descrie; capitolul 191 se deschide cu precizarea: „Ca şi când Mardi ar fi un poem şi fiecare insulă un cânt, ţărmul pe care-l zăriră acum se numea Fiozella a Nina, adică Ultimul Vers al Cântului" (p. 533). Ceva mai devreme, în capitolul în care eroii cărţii discută eposul lumii mardiene, *Konstanza*, scris de un poet de geniu al arhipelagului, aceeaşi identificare subtilă apare în discursul lui Babbalanja în apărarea poemului de acuzaţia căi ar fi „aiurit, discontinuu şi numai episoade*:

„Dar chiar aşa este însuşi Mardi – nimic altceva decât episoade: văi şi coline, râuri divagând din câmpii, viţe întinzându-se zănatec peste tot, pietre şi diamante, flori şi scaieţi, păduri şi desişuri, şi ici colo mlaştini şi bărăganuri. Şi tot astfel şi lumea din *Konstanza*" (p. 495).

Această identificare, nelipsită de o notă ironică, are o dublă referinţă: mai întâi *Konstanza*, eposul arhipelagului Mardi, este suprapus lumii pe care o reflectă, structura lui episodică reproducând caracterul compozit al acesteia; mai apoi precizarea echivocă, „dar chiar aşa este însuşi Mardi ne trimite la cartea melvilliană cu acest titlu căreia scriitorul îi anticipa aceeaşi soartă ca şi *Konstanzei* lui Lombardo, fictivul poet al arhipelagului, criticat pentru faptul că nu asigurase o structură mai fermă operei sale. Astfel eroii lui Melville întrerup firul narativ din *Mardi* pentru a-şi comenta (sub masca străvezie a lui Lombardo) propriul autor, ca atunci când ni se spune că „acesta nu ştia, când s-a apucat de lucru, ce va devenii cartea sa. Nu/ s-a baricadat între planuri riguroase; a scris fără răgaz, şi astfel a coborât tot mai adânc în sine şi, precum drumeţul hotărât, croindu-şi cale prin păduri înşelătoare, a fost în cele din urmă răsplătit pentru truda-i (p. 493).

Totuşi – metoda de creaţie a lui Melville nu s-a întemeiat niciodată pe tipul de inspiraţie spontană descris mai kus, ori pe un proces al scrierii torenţiale, ca în cazul

literaturii lui Wolfe. Dar e adevărat că, începând cu *Mardi*, toate romanele melvilliene vor refuza convenţia formei artistice închegate, simetrice, cu un început şi un sfârşit ferm. În *Redburn*, bunăoară, episodul în care protagonistul descoperă dramatic inutilitatea ghidurilor turistice păstrate de la părintele său, care acum nu-I mai pot călăuzi prin labirintul oraşului Liverpool, poate fi citit şi ca un exemplu de *poetică inclusă* sau *simbolism intern* al romanului. Redburn se convinge că „lumea asta-i o lume în mişcare”, în schimbare dialectică; ca atare pedantele sale ghiduri turistice care se ambiţionează să îngheţe realitatea în scheme şi itineram ilizibile, „sunt cărţile pe care se poate pune cel mai puţin temei; şi aproape toată literatura este alcătuită oarecum din ghiduri” (p. 180). În *Pierre* protagonistul respinge şi mai decis convenţiile literaturii, „tentativele false şi pervertite de a sistematiza etern lucrurile nesistematizabile, acea neputincioasă arogantă / a scriitorilor / de a descoperi, desfăşura şi clasifica firele mai subţiri decât funigeii care alcătuiesc pânza complexă a vieţii…” (p. 170), tentative care transformă literatura într-o formă a nesinceritătii. Iar prezenţa în roman a eseului filosofic cu titlul grecesc Ei (*Dacă*), atribuit lui Plotinus Plinlimmon are valoare simbolică, comentând însăşi poetica romanului: căci acest fragment de eseu, întrerupt brusc în mijlocul unei fraze (după – conjuncţia care îi dă şi – titlul), este încă o metaforă a textului fără concluzie, a fragmentului de operă ce se cuvine să rămână discontinuu şi provizoriu, deschis multiplelor interpretări (şi completări) viitoare, ca şi viaţa. În chip similar majoritatea romanelor melvilliene (nu însă şi Pierre care are, paradoxal, un final închis) evită sfârşitul convenţional, forma decupată itiguros, întrucât (aşa cum citim în Billy *Budd*) „simetria formală realizabilă în ficţiunea pură nu este chiar aşa de uşor de obţinut într-o naraţiune care, prin însăşi natura ei, are de-a face mai mult cu faptele

decât cu lucrurile închipuite. Adevărul spus pe faţă are întotdeauna muchiile frânte" (Benito *Cereno şi alte povestiri*, *p*. 387 – 388).

Se poate astfel aprecia că forma romanului melvillian reflectă viziunea scriitorului despre lume: *dinamică*, *deschisă*, *dialectică*, ea este inspirata de procesualitatea şi multiplicitatea existenţei. Totodată ea ilustrează tipul de *epos* (sau roman) *al spaţiului* descris de Wolfgang Kayser, în care accentul se pune pe succesiunea de scene, pe montajul de tablouri narative desfăşurate într-un spaţiu de amploare epopeică21. Legile sale de structurare sunt însă mai complexe, anticipând „forma spaţială" a romanului modern, subtila conlucrare de planuri şi fluxuri diegetice spre o impresie unitară, simultană, spaţializată a naraţiunii (în sensul dat termenului de Joseph Frank – „Spaţial Form în Modern Literature*, 1949).

Romanele lui Thomas Wolfe sunt o ilustrare şi mai dramatică a tensiunii între aspiraţia spre forma organică, integratoare a naraţiunii şi impulsurile centrifuge ale geniului său, ori intuirea fluidităţii şi impermanenţei întregii realităţi. Din această confruntare s-a născut concepţia scriitorului despre forma artistică, mult asemănătoare celei a lui Melville şi – tot în acelaşi mod conţinută de chiar textele romanelor sub forma unor paginii de simbolism intern sau poetică implicită.

Metoda mărturisită a prozatorului era aceea a elaborării continue, debordante, fără revizuiri (în locul revizuirilor Wolfe prefera să rescrie şi să amplifice întregul episod într-un proces descris de el însuşi ca un „potop torenţial şi de necontrolat" ori „un uragan violent*) în speranţa că până la urmă romanul îşi va găsi singur forma adecvată. În *Povestea unui roman* ni se dezvăluie şi alte amănunte (cu o sinceritate imprudentă care a fost adesea exploatată de critică) cu privire la modul său de elaborare şi la proliferarea gigantică a manuscriselor, între care

ultimul, intitulat *Târgul de toamnă* (din care s-au decupat *Urzeala şi stânca* şi *Nu te mai poţi întoarce acasă*) „până şi în versiunea sa scheletică depăşea de douăsprezece ori lungimea unui roman obişnuit şi de două ori pe aceea a romanului *Război şi pace*”. 28 În acelaşi manuscris scriitorul îşi pune protagonistul, George Webber, alter egoul său artistic, să comenteze dificultăţile aparent insurmontabile ale propriei sale cariere de romancier: „Am prea mult material. Acesta mă asaltează continuu»… până ce ajung uneori să mă întreb cum Dumnezeu voi găsi un cadru i pentru el, cum îi voi găsi o albie, cum am să-l fac să curgă… Uneori mi se pare chiar că n-am să mai pot scrie pentru că am să mă înec în propriile-mi secreţii”.

Această prolixitate primejdioasă venea, firește, din dorinţa cuprinderii totale a realităţii şi a reproducerii pe parcursul unei singure scene a „întregului flux şi structurii a unui episod de viaţă Mai târziu scriitorul şi-a repudiat (cel puţin parţial) această *estetică a cantităţii*, ilustrând în *Urzeala şi stânca* eşecul protagonistului său ca scriitor, tocmai din aceste motive. Dar ignorarea principiului *selectivităţii* are în cazul lui Wolfe o justificare programatică. Într-o scrisoare către Scott Fitzgerald, Wolfe se disociază polemic de scriitorii de tip „flau-bertian” (între care şi Fitzgerald) care omit, declarându-se adept al „includerii” (un „putter-in”): „Un mare scriitor trebuie să ştie nu numai să omită, ci şi să introducă… Shakespeare, Cervantes, Dostoievski vor rămâne neuitaţi pentru ceea ce-au introdus, tot atâta vreme cât va rămâne neuitat Flaubert pentru tot ce-a omis” 29. Scriitorii de acest tip, adversari ai concentrării, litotei, omisiunii, sunt preocupaţi de însăşi forma *vieţii* care rareori are coerenţa unei intrigi bine construite. Wolfe refuză astfel schematismul tipologic şi trama epică convenţional delimitată, aderând la o poetică a formei deschise, mobile, netrunchiate, în spiritul celei propuse de Melville ori de naturaliştii din

descendenţa lui Zola.

O atare poetică explică şi faptul că naraţiunile lui Wolfe nu au un sfârşit romanesc în accepţiunea tradiţională, adică un final real, dincolo de convenţia tipografică; scriitorul, cum am văzut, şi-a conceput naraţiunile (cu excepţia parţială a romanului de debut) ca episoadele unei singure „Cărţi" în continuă desfăşurare, un ambiţios epos american structurat după alte principii decât epica tradiţională (de unde şi preferinţa sa pentru termenul generic de „carte" în locul celui de „roman"). Ca şi Coleridge, unul din modelele teoriei sale poetice, sau Melville, Wolfe a intuit atât caracterul fragmentar, incomplet al percepţiei (viziunii) umane, cât şi fluiditatea experienţei, relaţia intimă care există între fragmentele lumii percepute, de unde şi hotărârea lui de a evita *segmentarea* operei sale în romane închegate, bine construite.

Concepându-şi literatura ca proces, ca flux narativ neîngrădit de compartimentări arbitrare, Wolfe a simţit însă şi nevoita de a găsi formele noi, cele mai adecvate, de reflectare a acestei estetici. Prozatorul nu a îmbrăţişat niciodată pe deplin idealul mm antic al spontaneităţii, concepţia organiciste după care opera îşi descoperă singură forma şi structura vie: dovadă nenumăratele sale proiecte epice, planuri de organizare ale romanelor, caiete şi registre de material documentar – catalogat şi distribuit pe diferite unităţi tematice, pregătind elaborarea viitoarelor cărţi. Întreaga sa carieră poate fi rezumată (aşa cum o face chiar prozatorul în *Povestea unui roman*; j0J „ca o traiectorie ce-a debutat într-un vortex ameţitor şi un haos creator, ca să evolueze apoi încet, prin nesfârşită confuzie, trudă şi incertitudine, spre clarificarea şi articularea unei structuri şi ordini formale".

În primă instanţă proza M Wolfe se organizează în ample secvenţe narative, „scene" sau „momente" cum le

numeşte autorul, adică decupaje semnificative din viaţa protagonistului ori tablouri murale din existenţa mai largă a Americii. Ele sunt tratate ca nişte fragmente de viaţă, dislocate din fluxul ei neîntrerupt, şi ca atare ordinea lor în naraţiune (în afara unei cronologii, şi ea destul de liberă) nu este prea riguroasă. Aşa se întâmplă mai ales în ultimele două „cărţi", mai puţin preocupate de a contura o naraţiune a eroului, cât de a prezenta o succesiune de decupaje reprezentative, generice, din existenţa americană (în manuscrisul scriitorului ordinea lor fiind aparent întâmplătoare). Evident că o asemenea organizare (sau lipsă de organizare în sens tradiţional) a fost adesea criticată de exegeza americană ca un insucces al scriitorului; nu s-a sesizat caracterul programatic al structurării de acest tip, modul în care ea reflectă concepţia scriitorului despre funcţiile» percepţiei şi memoriei afective; căci, de vreme ce toate naraţiunile lui Wolfe sunt recuperări ale timpului pierdut, ele nu pot avea decât forma succesiunii de „momente" disparate, ipostazieri fragmentare ale „multiplelor feţe ale timpului", smulse. uitării şi reconstituite în cele mai mici detalii.

Tehnica recuperării momentelor de viaţă (şi *structura secvenţială* care îi corespunde) este aplicată deja în romanul de debut unde de pe prima pagină ni se explică cum „fiecare din noi reprezintă toate sumele pe care nu le-a socotit", toată istoria trecută, şi „fiecare clipă este rodul a patru mii de ani"; ca atare, naraţiunea ce urmează pe întinderea a 720 de pagini este „o asemenea clipă decupată din fluxul vieţii", la rându-i alcătuită din momente subordonate, din secvenţe şi „chipuri uitate" ale trecutului. Mai târziu, în *Urzeala şi stânca* prozatorul îşi justifică din nou metoda recuperării momentelor de viaţă („încă unul din milioanele de chipuri uitate ale timpului" – p. 580) ca fiind singura capabilă să descifreze multiplicitatea infinită a experienţei: „fluviul vieţii şi al

timpului ne curge printre degete, şi cu toată foamea şi dorinţa noastră neostoită, noi nu reuşim să reţinem decât momente fulgurante, unul câte unul…" (p. 631).

Dar *fragmentarismul* care rezultă dintr-o asemenea tehnică a rememorării precum şi din decuparea unor scene şi tablouri reprezentative (mai ales în ultimele două cărţi) din existenţa americană, este depăşit de prozator prin n-o relaţionare abilă a fragmentelor narative într-o structură de adâncime. Astfel, de vreme ce „fiecare clipă e *o* fereastră către timpul deplin" (*Priveşte*, *înger*, *către casă*, p. 33), naraţiunea va putea face saltul de la circumstanţial şi individual la general, reintegrând pe această cale momentul în fluxul întregii istorii, secvenţa în bogăţia de forme ale existenţei. În acelaşi timp structura episodică a cărţilor lui Wolfe îşi va redescoperi coerenţa şi chiar organicitatea în planul de adâncime al temelor, motivelor şi situaţiilor (imaginilor) simbolice, reiterate şi amplificate retoric. Am văzut cum Wolfe a intenţionat de la bun început să distileze „o legendă centrală" dan materialul epic, cu oral structurant în economia cărţilor sale; o asemenea *legendă* este căutarea unui tată, a unui cămin şi a unei autorităţi sociale de către exploratorul american (*Timp şi fluviu*, *Nu te mai poţi întoarce acasă*), ori întâlnirea inocentului provincial cu oraşul nordului (*Urzeala şi stânca*), ori seria căutărilor existenţiale şi simbolice, precum aceea a unei „pietre, frunze, uşi neaflate", „a marii limbi uitate şi a potecii pierdute spre ceru ce revine ca refren structurant în toate romanele lui Wolfe. Tot astfel sunt reluate în refren scene întregi sau tablouri (privelişti) recuperate din fluxul memoriei şi al existenţei proteice a Americii, repetate ca nişte veritabile leitmotive unificatoare. În *Povestea unui roman* scriitorul, vorbind despre modul cum funcţionează memoria sa afectivă, rezumă câteva asemenea leitmotive sau scene americane reprezentative:

„Stând pe un pod, imaginea unui pod vechi de fier peste unul din râurile americane, uruitul trenului trecând de-a lungu-i; înfăţişarea malurilor glodoase de dedesubt; curgerea lentă, galbenă, îngroşată a râului ori zvonul cel mai singuratic şi mai obsedant din câte cunosc, zgomotul unei căruţe cu lapte pătrunzând pe o stradă americană la ivirea zorilor, tropotul lent şi stingher al potcoavelor pe caldarâm, clinchetul sticlelor, o vorbă şoptită cu voce gravă calului şi apoi tropotul alene al copitei grele pe caldarâm risipindu-se în tăcere, şi iar tăcerea şi cântul unei păsări înfiripându-se în pustiul străzii” 31

Asemenea scene reprezentative se repetă canonic, în variante infinite în prozele lui Wolfe, fie reconstituite impresionist, fie prelucrate retoric, conferind naraţiunilor o structură aproape muzicală de poem polifonic în care episoadele intră în relaţii armonice sau de contrapunct, sunt dezvoltate în paralel, modulate şi sintetizate în refrenul simbolic. Reluarea ostentativă a aceloraşi scene de la o carte la alta are darul de a unifica romanele, de a le plasa într-o zodie a inevitabilului sau a mitopoeticului, a prozei pure care repetă ritualic mereu aceleaşi reprezentări originale, deconspirându-şi procedeele. Alteori se poate vorbi de o structură poematică a capitolelor, de dispunerea strofica motivelor şi scenelor pe suite de secvenţe, procedeu ce – anticipează unele experimente din romanul american contemporan (Kurt Vonnegut, Donald Barthelme, Richard Brautigan) sau european (Michel Butor). De altminteri intenţiile scriitorului în această direcţie au fost deja sesizate de unii comenta toni, bunăoară de John S. Barnes care în 1945 a publicat pasaje din prozdle lui Wolfe în formă de poem, sub titlul *A Stone, a Leaf, a Door* (*O piatră, o frunză, o poartă*).

Dar şi în cazul lui Wolfe idealul *formei organice* (afirmat clar în capitolul „Inelul şi cartea”, o sinteză de poetică inclusă în *Urzeala şi stânca*: „Marile opere artistice

sunt inevitabile de la conceperea lor. Fiecare este un singur act evolutiv, inexorabil în unitatea sa organică”) intră – cum lesne s-a putut constata – în tensiune dialectică cu intuirea de către prozator a fluidităţii experienţei şi fragmentarismului percepţiei, şi, ca atare, cu însuşi dezideratul creării unei *forme dinamice*, *deschise*, *euristice*.

Se poate aprecia că Melville şi Wolfe, prin experimentele formale întreprinse în romanele lor, se apropie în chip semnificativ de teoriile moderne ale *formei literare* (mai cu seamă cele fenomenologice ori neoretorice). Ne gândim în primul rând la *Filosofia formelor simbolice* a lui Ernst Cassirer (1923 – 1929) care, pornind de la *Critica raţiunii pure*, dar şi de la unele sugestii ale şcolii romantice germane (Herder, Goethe) redefineşte conceptul formei, văzând-o ca o emanaţie în timp („Forma nu aparţine doar spaţiului, ci şi timpului, şi trebuie să se afirme în temporalitate”: vi) a „funcţiei simbolice” prezente în toate compartimentele culturii. Limba, gândirea mitică, ştiinţele exacte, arta, trăiesc toate într-un univers specific de imagini, care însă nu este doar reflectarea realităţii percepute empiric, ci şi o creaţie independentă a fiecărei din – aceste activităţi umane, potrivit unor principii interioare de organizare şi structurare a materiei. 33 Funcţia simbolică, formatoare, acţionează permanent năzuind să transforme „lumea pasivă a impresiilor în care spiritul este prizonier, într-o lume care este expresia pura a lumii spirituale”.

O concepţie apropiată, şi tot de pe poziţii fenomenologice, formula la noi Victor Iancu încă în 1933 (vezi teza sa *Die Bedeutung der Form in der Aestketik*. tradusă fragmentar în revista „Saeculum”). Pentru esteticianul român „Forma este înainte de toate o unitate de ordine. 2. Ea se afirmă ca un corelat al materiei sau al unui conţinut... 3. Ea este un principiu şi 4. Este o

funcţie.35 În fine, trebuie să amintim aici contribuţia neoretoricianului Kenneth Burke la teoria modernă a formei, poziţia sa fiind mai aproape de spiritul şi viziunea marilor romancieri americani care au scris eposul acestei naţiuni. Burke, debutând el însuşi ca scriitor şi membru al „generaţiei pierdute" interbelice, a părăsit curând estetica formalistă a acestuia, redefinind forma literară încă în Counter-*Statement* (1931) nu ca un atribut constrângător, un scop în sine, ci ca „un mod de trăire al experienţei", de confruntare a imaginaţiei cu lumea, de satisfacere a unor cerinţe spirituale: „Forma este o incitare şi o satisfacere a dorinţelor. O operă are formă în măsura în care o parte a ei îl face pe cititor să anticipeze partea următoare, satisfăcându-l prin succesiunea de evenimente". 36 Citim aici o definiţie a formei funcţionale, dinamice, retorice, opusă formei „estete", geometrice, ori formei tradiţionale a unei naraţiuni. Teoreticianul şi-a ilustrat singur teoria scriindu-şi unicul roman, Towards *a Better Life* (*Spre o existenţă mai* bună, 1932) nu ca o istorisire închegată, ci ca o „serie de epistole şi declamaţii" în care autorul „se lamentează, jubilează, conjură, admonestează, proferează invective şi aforisme" (din introducerea cărţii).

Înţelegând forma nu ca un dat, o normă, un model static, ci ca o activitate, o funcţie „unificatoare şi organizatoare", în spiritul definiţiilor de mai sus, rămâne să stabilim ce anume suplineşte această funcţie în proza lui Melville şi Thomas Wolfe. S-ar părea că un prim mod de organizare şi structurare este oferit de plasarea în centrul naraţiunilor a unei conştiinţei înregistratoare, a unui eroumartor (narator), dar acesta nu face adesea în romanele celor doi scriitori decât să-şi reflecte neputinţa de a percepe coerent lumea îi de a organiza povestirea dincolo de reconstituirea fragmentară, pe „momente" a realităţii. De aceea ambii scriitori renunţă nu o dată la acest „punct de vedere" obiectiv în prozele lor, retrăgându-şi naratorul

şi continuând naraţiunea pe cont propriu, divulgând ironic inocenţa şi în cred ibilitatea naratorului.

O altă modalitate, remarcată de Daniel G. Hoffman 37, este aceea a organizării naraţiunii nu prin evenimente sau caractere, ci pe baza evoluţiei dialectice a ideilor implicate în povestire, după modelul dialogurilor platoniciene (adevărul fiind descoperit euristic într-o confruntare a punctelor de vedere, o dezbatere sofistică sau o naraţiune parabolică). Este adevărat că literatura lui Melville, şi Wolfe ilustrează tipul de *roman al descoperirii şi cunoaşterii*, „forma progresiei silogistice" (K. Burke), epistemologic în care se pune accentul pe problematizare şi dezvăluirea treptată a sensurilor lumii. S-a constatat, bunăoară, că proza melvilliană a fost influenţată de procedeele şi forma predicii emersoniene, a apologului şi eseului în tradiţia lui Montaigne, Hazlitt, a eseiştilor „metafizici" din secolul XVII (Robert Burton, Thomas Browne), şi a celor romantici (Carlyle, De Quinpey). Dar, cum arată şi Tzvetan Todorov, tipul de naraţiune (numită de el „ideologică") în care o regulă abstractă sau o idee produce diferite peripeţii, acţiunile fiind relaţionale prin intermediul unor formule abstracte, are o slabă „forţă formatoare" (structurantă). 38 Tema epistemologică, căutările euristice ale adevărului, nu sunt integrate prea ferm în economia de ansamblu a romanelor lui Melville şi Wolfe, iar atunci când sunt totuşi integrate faptul se datorează unui agent structurator mai puternic decât simpla „peripeţie" a ideilor.

„Considerăm astfel că funcţia structurării şi organizării în proza lui Melville şi Wolfe este îndeplinită de un tip de *discurs figurativ*, *mitopoetic*, care „prelucrează" fluxul narativ, simpla succesiune a evenimentelor ori reconstituirea impresionistă, îmbogăţind naraţiunea cu o structură de adâncime, de *natură retorică* (în sensul precizărilor lui Kenneth Burke), cu o reţea de motive

simbolice unificatoare.

Critica americană a remarcat adesea caracterul retoric al literaturii lui Melville şi Wolfe (ori al altor prozatori americani ca Faulkner, Frank Norris, Steinbeck etc.) reducându-l însă la manifestări *negative* precum artificialitatea stilului, grandilocvenţă, discursivitate. Încă primii recenzenţi ai lui Melville îi reproşau prozatorului stilul bombastic, livresc şi artificiul retoric, detectate chiar şi în *Moby Dick*, descrisă de un comentator ea o „doză uriaşă de argou hiperbolic, sentimentalism dulceag şi bolboroseală tragicomică" cu un erou ce „aiurează cu ceasurile într-un limbaj împrumutat de la Rabelais, Emerson şi din revistele transcendentale". 39 Dar şi mai târziu, în timpul reconsiderării critice a scriitorului în anii 1920, Leonard1 Woolf era de părere că Melville „scrie în cea mai execrabilă limbă engleză", într-un „stil repetitiv şi torenţial, cu propoziţii interminabile" presărate cu punct şi virgule, un stil al grandilocvenţei fabricate. 40 Iar mai recent R.P. Blackmur reduce aproape în întregime literatura melvilliană la caracterul ei discursiv, la stilul expozitiv, asertiv, ce se substituie după critic prezentării dramatice a evenimentelor, mult mai firească într-o naraţiune.

În chip similar critica wolfeană a remarcat adesea caracterul retoric al prozelor sale, reducând stilul discursiv la manifestări exterioare: pirotehnii verbale extravagante (apostrofe, incantaţii, exortaţii grandilocvente), serii adjectivale pleonastice, încercări de „a supune cititorul prin cadenţa insistentă a frazelor paralele", a „consoanelor stridente". Wolfe era considerat astfel a fi ilustrarea perfectă a dictonului lui Hemingway, „ai să pierzi sensul dacă încerci să vorbeşti despre el", un generator infatigabil de cuvinte, o uriaşă forţă a naturii precum acel geiser sub care scriitorul însuşi plasase următorul autocomentariu ironic: „Portret al autorului în

două milioane de cuvinte”. 42 Totuşi au existat şi comentatori care nu au redus retorica debordantă a scriitorului la o simplă „materie placentală”, recunoscându-i până la un punct funcţia de a „sugera un sens, o universalitate”, de „a articula inefabilul, aspectele transcendente ale scenelor pe care cititorul le-ar putea scăpa din vedere”.43

Dar niciunul din exegeţii operei melvilliene sau wolfiene nu au observat faptul că stilul discursiv (retorica figurativă) are un rol multiplu în economia romanelor: structurant, euristic (de explorare a sensurilor lumii) şi epopeic-amplificator. Pe această cale naraţiunea îşi adaugă o reţea subiacentă de sensuri unificatoare care îi restituie organicitatea, coerenţa interioară: atât coerenţa (coeziunea) în plan *orizontal* (între segmentele naraţiunii), cât şi în plan *vertical*, între nivelele ei. Melville şi Wolfe au recurs la acest tip de discurs figurativ cu virtuţi structurante din insatisfacţia nutrită de amân doi faţă de metodele realismului tradiţional, mimetic şi univoc, ce nu mai putea oglindi noua conştiinţă a multiplicităţii dialectice a experienţei. În cazul luă Melville era vorba mai ales de refuzul realismului „grafic”, epidermic, practicat de unii prozatori ai veacurilor XVII ŞI XIX în numele veridicităţii absolute (şi atribuit uneori, în chip de elogiu, şi scrierilor de început ale lui Melville de către acel recenzenţi ce vedeau în ele doar documentul aventurilor marine ale scriitorului). De aceea Melville recurge, începând cu *Mardi*, la *forma romanţului*, susţinut de o structură de tip retoric-figurativ, specie ce-a putea oferi numeroase avantaje (libertăţi) de ordin formal sau diegetic: spre exemplu posibilitatea prelucrării şi „intensificării simbolice” a realităţii în locul prezentării ei strict mimetice.

Wolfe, la rându-i, putuse constata impasul metodelor epice tradiţionale (mai ales a celor naturaliste) în secolul

nostru, acestea supunând realitatea unei structuri convenţionale, trunchiatoare. Aproape în aceeaşi măsură ca şi Melville, el a resimţit absenţa unor structuri romaneşti mai flexibile, mai dinamice, a unui tip de discurs literar mai adecvat experienţei. Acest nou limbaj şi agent structurant avea să fie găsit de ambii scriitori în formele *retoricii* (*discursului*) *figurativ*, ca generator de semnificaţie şi structură, într-un proces al evoluţiei organice de la imagine la simbol, de la simbol la configuraţia tematică, de la aceasta la „legenda" epopeică unificatoare. 44

DIALECTICA STILULUI RETORIC-FIGURATIV ÎN ROMANELE LUI MELVILLE ŞI WOLFE

1. ÎN CĂUTAREA UNUI NOU LIMBAJ ROMANESC

Melville este, în cuvintele lui Charles Olson, „un original, un începător. Un iniţiator.6" În 1851, când se publica eposul *Moby Dick*, romanul american şi european îşi mail căutau încă formele cele mai adecvate, o poetică. Gseilând între un clasicism întârziat, un romantism eclectic şi un realism *sui-generis*, literatura americană a veacului XIX simţea nevoia unor clarificări estetice, precum şi a descoperirii unui limbaj literar propriu, a unui „mit" american original. Eseul *Cărturarul american*, veritabil manifest al acestei generaţii de întemeietori în frunte cu Emerson, formula dezideratul creării unor noi forme literare (naţionale) în locul celor tradiţionale (europene) epuizate. Scriitorul, în postura unui „Adam în grădina raiului, «trebuia» să numească cu nume noi toate jivinele câmpului şi pe toţi zeii cerului". (această misiune avea să fie elogiată şi mitizată de opera poetică a lui Walt Whitman). Ampla mişcare a *simbolismului american* inaugurată de Emerson era de altminteri o asemenea* tentativă de a defini atât o nouă teorie a percepţiei şi a reprezentării literare, cât şi o concepţie modernă asupra

limbajului poetic.

Emerson fusese de la început fascinat de arta oratorică, considerând că o cultură naţională se poate maturiza numai prin elocinţă şi că o naţiune democratică trebuie să iubească în mod deosebit declamaţia şi pe artiştii ei. Noua democraţie americană redescoperea retorica după îndelunga ei criză în cultura occidentală, criză declanşată – după spusele lui Tacit (vezi *Dialogul oratorilor*) odată cu primele restrângeri ale libertăţilor democratice, în vremea lui Pompei. Teza lui Tacit, care lega progresul retoricii de existenţa unor structuri sociale democratice şi flexibile, părea astfel să se confirme.2

Dar Emerson descoperise şi faptul că elocinţa este generatoare de noi semnificaţii (îmbogăţind sensurile individuale ale cuvintelor) prin colorarea termenilor, prin inter-relaţionarea contextuală a cuvintelor; el repunea astfel în drepturi o parte esenţială a – edificiului retoric, *inventio*, multă vreme neglijată în favoarea lui *e*locutio (discursul frumos, ornamentat):

„Gândurile alăturate generează un sens mai larg, iar indivizii combinaţi în mod artificial au în plus faţă de forţa lor obişnuită, o forţă colectivă. Uscatul e alcătuit din multe insule, statul din mulţi oameni, poemul din multe idei poetice, fiecare din ele la rându-le umplând întreg cerul poetului, fiindu-i ziuă şi Fiinţă deplină”. 3

Întreaga literatură americană, încă din vremea Revoluţiei, se apropiase de procedeele discursului retoric, apologului sau declamaţiei, elocinţa constituind o veritabilă tradiţie (unica de altfel) a acestei literaturi în formare, alunecând uneori în excesele grandilocvente sau burleşti parodiate mai târziu. Deja Cooper ilustrează acest stil retoric ezitând între subtilitatea percepţiei simbolice şi procedeele retoricii bombastice. Mai târziu Hawthorne şi Melville au elaborat un tip de „limbaj vâscos… marcat de o conştientă arhaizare şi amplificare grandilocventă” (cum îl

descrie Edmund Wilson4), o limbă literară în mare parte artificială, livrescă, dar nelipsită de virtuţi poetice, care avea să devină limba întregii literaturi a epocii.

As pârând la crearea unei mari literaturi americane şi a unui nou limbaj literar specific (ceea ce îl făcea să elogieze în eseul *Hawthorne şi muşchii săi* nu doar pe Hawthorne, dar şi pe un mediocru autor contemporan de epopee» Melville asimilează un impresionant număr de cărţi şi experienţe literare, supunându-le apoi unui proces al prelucrării, al topirii şi distilării (descris metaforic în cap. „Cazanele" din *Moby Dick*), pentru extragerea unui stil propriu. Metoda fusese descrisă şi în capitolul „Visele" din *Mardi*, *o* adevărată parabolă a naşterii conştiinţei sale artistice într-un efort al *sintezei culturale*, al reunirii variatelor influenţe (să remarcăm apropierea între acest sintetism practicat de Melville şi deziderатul creării unei „simfilozofii" sau „simpoezii" prin întrunirea virtuţilor mai multor creatori de geniu, formulat de Friederich Schlegel). În torentul de nume invocate aici (de la Homer şi Ossian, la Petrarca, Milton sau Vergiliu), pe prim plan se situează creatorii marelui epos al lumii.

Dar Melville era atras în egală măsură de prozatorii barocului retoric din Anglia veacului XVII (Thomas Browne, Robert Burton, Jeremy Taylor), ori de romanticii (Carlyle, Coleridge, De Quincey, Jean Paul Richter) care au dezvoltat în continuare tradiţia retoric-poetică a secolelor precedente, recurgând adesea la *metafora barocă* („concetti", „conceit") şi imaginaţia „metafizică", simbolizantă. Cu puţin înainte de a începe elaborarea eposului *Moby Dick*, scriitorul descoperă spre exemplu stilul discursiv, retoric al lui Thomas Browne, ce se întemeia pe cultivarea proprietăţilor muzicale ale limbii (ritmuri subtile, rime interioare, valenţe încântătorii sau rapsodice) şi pe bogăţia de sugestii simbolice sau livreşti ce exploatau relaţia analogică între lumea fizică şi cea

spirituală.

Cam tot atunci Melville se apropie decisiv de literatura lui Carlyle, care îi sugerează atât metoda acumulărilor livreşti, silogistice (ca în bogatele „Etimologii" şi „Extrase" literare ce deschid romanul Balenei Albe, după modelul lui *Sartor Resartus* al lui Carlyle), cât şi folosirea exortaţiei şi intensificării retorice, a limbajului figurativ care – în pofida unor lunecări ocazionale în pur discursivism ori obscuritate – pot valorifica conştiinţa semnificaţiei simbolice a lucrurilor (potrivit dictonului lui Carlyle, „toate lucrurile vizibile sunt embleme…").

De Quincey, pe de altă parte, îi oferă prozatorului un model al stilului elevat romantic, întemeiat pe cadenţe sonore, acumulări surprinzătoare de metafore, exploatarea resurselor fonetice şi semantice jale cuvintelor (prin cultivarea frecventă a calamburului, a „pun"-ului specific englez, a acelui „wit" metafizic admirat de Th. Browne); ele rămân însă adesea elemente ornamentale, de suprafaţă. O influenţă mai adâncă asupra lui Melville o are retorica grandilocventă a creatorilor de epos, Milton şi Cam dens, utilizată ca instrument al elevării subiectului şi al proiectării experienţei istorice şi sociale contemporane în ample construcţii epopeic-simbolice (Milton rămâne de altfel, cum am văzut, arhetipul poetului-gânditor pentru toată literatura americană transcendentală a secolului al XIX-lea).

Dar literatura melvilliană a resimţit în primul rând influenţa deosebit de fertilă şi stimulatoare a dramei elisabetane shakespeariene. Pentru moment să reţinem lecţia de elocinţă dramatică pe care o oferă marile monologuri shakespeariene şi pe tiparul cărora sunt modelate toate discursurile personajelor melvilliene, de la Ahab la Pierre şi chiar Şarlatanul. Ecouri ale imagisticii sau stilului de declamaţie shakespearian sunt integrate în

toate operele de maturitate ale scriitorului american: solilocviul lui Ahab în faţa capului de balenă, scena furtunii din *Moby Dick*, diversele momente ale interludiului comic în *Moby Dick*, *Pierre*, *Şarlatanul*, ecouri (care merg până la reproducerea imagisticii, limbii, sintaxei shakespeariene) din „Lear" în capitolul „Cavaleri şi scutieri" din *Moby Dick*, din „Hamlet" în *Pierre*, din Timon în *Pierre* şi *Şarlatanul*. 5 Shakespeare i-a oferit lui Melville înainte de toate un vocabular (şi un stil) poetic amplu, adecvat transcrierii retorice a pasiunilor titanice, precum şi imaginaţia simbolică evoluată, dar cu rol dublu în declamaţia shakespeariană, deopotrivă grav şi comic (prin cultivarea ambiguităţii semantice, a jocului de cuvinte şi a băţosului, insinuat treptat în cele mai patetice discursuri şi monologuri).

Thomas Wolfe s-a apropiat de aceleaşi modele retorice ca şi Melville dintr-o similară conştiinţă a absenţei (chiar şi în secolul XX) a unei tradiţii, unui pian structural şi a unui stil valid pentru marele roman american. Ca atare misiunea de primă urgenţă a scriitorului american este „descoperirea unui întreg univers (romanesc) şi a unui limbaj complet" (*Povestea unui roman*), 6 sau, aşa cum mărturiseşte Wolfe într-o schiţă de jurnal de călătorie („Passage to England") „modelarea în proza engleză a unui stil personal şi distinct". Drept care Wolfe procedează la studiul atent al scriitorilor; elocvenţi şi retorici, de la Milton, Burton, Browne, la de Quincey (elogiat în mod deosebit de scriitor). Urquhart, mai apoi Conrad şi Joyce. Shakespeare şi mai ales de Quincey sunt întotdeauna primii pe lista prozatorului în ceea ce priveşte modelele stilului său retoric, bogat în sugestii poetice şi livreşti, recurgând la dicţia elevată a poeziei, la ritmuri rapsodice sau încântătorii. Apropierea de Milton, pe de altă parte, se recunoaşte la o lectură atentă în numeroasele ecouri din poezia sa (începând cu titlul primului roman, *Priveşte*,

înger, *către casă*, extras din elegia *Lycidas* mergând până la exclamaţii şi apostrofe retorice de tipul „Milton, s-ar fi cuvenit să trăieşti în vremea noastră”).

Pe această cale Wolfe ajunge să-şi elaboreze un stil de proză comparabil; cui cel al lui Melville, exuberant, spontan, grandilocvent sau rapsodic, torenţial, nu odată în dezacord cu moda stilistică a vremii (cultivarea expresiei eliptice, impersonale, a sugestiei poetice în locul confesiunii). Interesul pentru retorică descinde însă în egală măsură din tradiţia extravagantă şi ornamentală a oratoriei (mai ales politice) a sudului american, cu frazeologia ei răsunătoare şi predilecţia pentru seria de adjective multisilabice. Prin stilul retoric şi rapsodic Wolfe ilustrează convingător caracteristicile prozei americane a sudului, caracteristici continuate apoi şi de prozatorii contemporani ai acestei zone culturale, de la Robert Penn Warren la Carson McCullers şi William Styron. Plăcerea exprimării elaborate şi elocvente o moşteneşte prozatorul chiar din familie: întâi din partea părintelui său, iubitor al tradiţiei literare romantice (Shakespeare, Coleridge, Carlyle, Gray), al retoricii politice a sudului, precum şi al alocuţiunilor ditirambice şi seriilor elaborate de invective proferate la adresa celorlalţi cu satisfacţia estetică a unor „epitete clasice”; dar, din partea mamei sale, a familiei ei de munteni sudişti, caracterizaţi de voluptatea neobişnuită a fabulaţiei şi a exprimării ornamentate. După modelul lor scriitorul îşi construieşte toate personajele, *tipuri orale*, fără excepţie, volubile şi grandilocvente chiar şi în erotică. Dar tot astfel este întreaga proză wolfeană, alcătuită din lungi discursuri-monolog ale naratorilor, împestriţată cu vocabule reţinute de prozator din lecturile sale intense, cu serii metaforice aproape stereotipe, repetate ca nişte formule recitative într-un veritabil epos bardic.

În acest fel, cum observă şi criticul Alfred Kazin, proza lui Wolfe prelungeşte în veacul nostru ilustra tradiţie

retorică de la Cooper şi Melville la Whitman, cu rădăcini adânci în proza „pionierilor” literaturii americane, Davy Crockett şi John Appleseed.7 Departe de a fi doar o „materie placentală”, exterioară romanelor, stilul retoric îndeplineşte în proza wolfeană, ca şi în aceea melvilliană, o serie de funcţii esenţiale în construirea şi organizarea naraţiunii.

2. FUNCŢIILE STILULUI RETORIC

a) Cea mai evidentă este funcţia *amplificării eroice* şi *elevării epopeice* a subiectului. Mai ales atunci când reflectă misterul timpului cosmic şi amploarea spaţiului, proză melvilliană recurge la hiperbola livrescă şi stilul rapsodic, ditirambic (în maniera lui Browne) ca în această descriere a balenei albe:

„Cine s-ar putea lăuda cu un arbore genealogic ca acela al leviatanului? Harponul lui Ahab făcea să curgă un sânge mai vechi decât cel al faraonilor! Pe lângă leviatan, Matusalem pare un biet şcolar. Mă uit în jur şi am sentimentul c-aş putea da mâna cu Sem. Mă apucă groaza când mă gândesc la spaimele indicibile răspândite de balenă încă înaintea epocii mozaice, spaime care, existând de-o veşnicie, vor dăinui negreşit şi după scurgerea tuturor erelor omeneşti” (M.D., II, p. 273).

Prin apelul continuu la acest tip de retorică hiperbolică, expediţia de pe Pequod devine o călătorie eroică, arhetipală, de supunere a spaţiului şi de explorare a lumii. Pe calea intensificării retorice Melville ajunge astfel să scrie o mare epopee, o şagă americană în care „propriul său mit, mai crud ca existenţa, este cel al spaţiului”. 8 Pe fondul acestei epopei se mişcă personaje statuare, titanice, shakespeariene, elevarea lor producându-se tot prin intervenţia stilului retoric. Credincios unei gândiri democratice, Melville înnobilează ginta acelor „golaşi indieni din Nantucket, ce trăiau ca nişte sihaştri” şi care, „pornind pe mare de pe muşuroiul

lor de furnici, năpădiră şi cuceriră lumea fără de hotar a apelor”. În acest caz procedeul amplificării retorice are un dublu rol: acela de a augmenta destinele personajelor melvilliene, sugerând statutul lor eroic, legendar (vezi şi numele mitic-arhetipale ce le sunt atribuite: Ahab, Işmail, Feddalah, Bidad, mai târziu Billy Budd, Pierre, China Astre etc.); pe de altă parte acela de a conferi credibilitate pasiunilor lor titanice şi tragice. Se va observa cum toate aceste personaje de excepţie recurg în vorbirea lor la o retorică elevată, eroic – epopeică, modelată după marile monologuri din tragediile shakespeariene, ori după limbajul arhaizant şi solemn al Bibliei (eroii melvillieni descinzând, fireşte, din tipologia puritanismului – american, identificându-se perfect cu ea în cazul lui Ahab, bunăoară). În capitolul XVI, „Corabia”, Melville interpolează o veritabilă pledoarie pentru legitimitatea acestei metode a intensificării şi amplificării retorice, a elevării tragic-epopeice a unor existenţe umile, mai cu seamă atunci când personajele înseşi se susţin cu un asemenea limbaj grandilocvent, de provenienţă biblică:

„Există printre ei unii care, deşi botezaţi cu nume biblice – o modă ciudat de răspândită pe insulă – şi deşi deprinşi încă din fragedă pruncie *să pronunţe cu un accent patetic unele expresii ale jargonului quaker*, ajung, ca urmare a existenţei lor aventuroase şi cutezătoare, să-şi adauge… mii de trăsături de caracter stârnii, vrednice de un viking scandinav sau de un poet păgân din Roma antică. Iar când aceste trăsături se îmbină cu o forţă naturală superioară, cu un creier perfect şi cu o inimă mare; când omul respectiv a căpătat, în virtutea unor ceasuri de veghe nocturnă în liniştea şi-n pustietatea celor mai îndepărtate mări… deprinderea de-a gândi într-un fel independent şi original… şi ajungând astfel cu ajutorul unor întâmplări prielnice, să înveţe o limbă temerară, elevată *şi nervoasă* – *atunci* omul acela devine unic într-o naţie întreagă, o

făptură puternică şi păgână, menită unor roluri de un nobil tragism”. (M.D., 1, p. 127).

Proza melvilliană e o aventură în căutarea acestei „limbi temerare, elevate şi nervoase”, adecvate solemnităţii unui epos modern; epos democratic, însă, întrucât toate personajele sale sunt recrutate din existenţa comună a Americii. În extrasul de mai sus, precum şi într-un capitol precedent („Nantucket”) asistăm la demonstraţia *transpunerii* acestor realităţi comune în faptul eroic, legendar, prin procedeul elevării retorice şi introducerea unui stil solemn, rapsodic ori elegiac, reproducând cadenţele – ample ale versetului biblic şi grandilocvenţa discursurilor shakespeariene. Dar dacă un atare stil ni se pare potrivit în cazul personajelor epopeice, el nu mai convinge atunci când este atribuit unor personaje inferioare, tragigroteşti (începând cu *Pierre*), a căror exacerbare verbală devine ridicolă. De altfel tocmai în acest mod prozatorul atrage atenţia asupra riscurilor ce însoţesc oralitatea şi vocaţia retorică a tipului de *erou occidental*, individualist şi arhaic, opus arhetipului oriental, pasiv şi mut (Feddalah, Bartleby, „mutul în alb” din *Şarlatanul*, etc.) 9

În proza lui Wolfe stilul retoric participă în acelaşi fel la amplificarea eroică a fiecărui eveniment sau personaj, într-o tehnică pe care Leo Gurko o numeşte a „gigantismului”, a viziunii umflate şi a inflaţiei de cuvinte. 10 Tendinţa supradimensionării şi exagerării hiperbolice a realităţii, decurge din temperamentul expansiv al prozatorului, ispitit mereu de dimensiunea sublimului şi grandiosului. De aceea în romanele sale toate evenimentele cotidiene ale vieţii, somnul, mâncatul, călătoria, iubirea, sunt amplificate în pasaje memorabile de proză rapsodică pentru a deveni veritabile întâmplări legendare într-o cronică a existenţei eroice a umanităţii. Dar Wolfe recurge în egală măsură şi la tehnica opusă,

aceea a *miniaturizării* (ironice, de cele mai multe ori), deprinsă de la Swift şi Joyce, ca în celebrele pasaje ale reîntoarcerii lui W.O. Gant din lunga sa călătorie spre California, când Altamontul i se pare un oraş liliputan, meschin în dimensiunile sale provinciale (*Priveşte, înger, către* casă, capitolul 7). În *Urzeala şi stânca* acest procedeu al diminuării retorice se aplică mai larg realităţilor din Carolina de Nord, pentru a accentua contrastul simbolic cu megalopolisul nordului. În acest fel aproape niciun detaliu al realităţii nu îşi păstrează proporţiile originare, el fiind fie amplificat eroic, fie miniaturizat, de fiecare dată prin procedeele stilului retoric.

Locvacitatea este, firește, şi o caracteristică fundamentală a eroilor wolfieni, manifestarea lor cea mai obişnuită. Ca şi în cazul lui Melville, care face credibile discursurile personajelor sale punându-le în relaţie cu tradiţia retorică şi solemn-arhaizantă a puritanilor din nordul Americii, Wolfe întemeiază verva oratorică şi exprimarea grandilocventă a eroilor săi pe o tradiţie retorică similară, de astă dată a sudului american. Atât W.O. Gant, în primele cărţi, cât şi Bascom Pentland în *Timp şi fluviu* se mândresc cu capacitatea de a-şi epata interlocutorii cu serii de cuvinte răsunătoare ce „înnoadă coada limbii engleze”; în vreme ce protagoniştii Eugene Gant sau George Webber sunt tipuri eminamente orale (şi în erotică), oscilând dramatic între momente de jubilaţie sau agonie verbală, retoricizate ambele în egală măsură. Prin discurs şi exacerbare retorică eroii (şi autorii lor) încearcă înainte de toate să-şi definească stările, trăirile, relaţiile complicate cu lumea înconjurătoare, vag intuite, niciodată explicite.

b) Astfel a doua funcţie fundamentală a stilului retoric este aceea *euristică*, *explorative* a sensurilor lumii, pe calea retoricii sugerându-se ceea ce nu se poate

prezenta dramatic prin caracter şi acţiune, nu se poate explicită pe calea metodelor tradiţionale de reprezentare literară. Stilul retoric vine astfel să dramatizeze relaţiile autorului cu lumea: efortul descoperirii, al cunoaşterii, dar şi perplexitatea în faţa sensurilor multiple ale existenţei. El poate fi aşadar încadrat între modalităţile (precum perspectiva multiplă, forma deschisă sau discontinuitatea narativă) de abordare a realităţii în multiplicitatea ei, introduc o *distanţă evaluatoare* 11 sau fac efortul de a exprima „indicibilul*, imposibil de cuprins pe căile narative tradiţionale (realismul clasic, analitism, naturalism). Melville era conştient, bunăoară, de limitele *romanului de tip analitic* (ilustrat până la un punct de *Pierre*) arătând cum:

…„în subtilele lor desfăşurări şi cauzalităţi, cele mai puternice şi mai dramatice emoţii ale vieţii sfidează orice intuiţie analitică… Scriitorii metafizici ne mărturisesc faptul că atât evenimentul cel mai impresionant, mai neaşteptat şi mai copleşitor, cât şi cel trivial, sunt în egală măsură rezultatul unei serii nesfârşite de întâmplări anterioare infinit de complexe şi imposibil de reconstituit. La fel şi fiecare manifestare a inimii”. (Pierre, *p. 92*).

În asemenea cazuri trebuie să intervină procedeele şi formele retorice (exortaţia retorică, comentariul auctorial, retorica figurativă, tropii de tot felul) pentru a îndeplini funcţia gnoseologică: să încerce, adică, să definească o emoţie inefabilă*, să descifreze sensurile şi misterele lumii, ori măcar să le aproximeze. Iată de ce, mai cu seamă literatura melvilliană e concepută în ansamblul ei ca o nesfârşită călătorie explorativă în căutarea sensurilor fundamentale ale existenţei, stilului retoric revenindu-i rolul de a „dezghioca” aceste sensuri şi a le organiza într-o structură; sau că o „aventură a descoperirii în sine”, prin posibilităţile interne ale limbajului, „imaginaţia melvilliană acţionând euristic printre cuvintele pe care le

manipulează.12

Când vorbim de funcţia constructivă a stilului retoric, nu ne referim la tipul tradiţional de discurs (comentariu) al autorului (numit de Wayne C. Booth „comentariu creditabil" 13) care încearcă să expliciteze sensurile naraţiunii ori să atragă atenţia cititorilor asupra unor semnificaţii ce le vor fi scăpat; un tip perimat, exclus în prezent din poetica romanului modern, sau folosit numai cu intenţii parodice; ci mai degrabă de un procedeu al *prelucrării* şi *intensificării retorice* a nivelului narativ imediat, în scopul condensării unor nuclee de semnificaţie simbolică, a unei întregi structuri de motive în ultimă instanţă. Aplicând terminologia lui Tzvetan Todorov 14, vom putea spune că procedeele stilului retoric reprezintă principiul *transformării* în discursul narativ, ele operând asupra simplei *succesiuni* de evenimente şi stabilind astfel o ierarhie interioară de sensuri.

Stilul epopeic-retoric la care recurg Melville şi Wolfe era în egală măsură stilul primilor exploratori ai continentului american (şi ai cuvântului) pe care îi admira atât de mult Thoreau, remarcând la ei un deosebit simţ al detaliului, plăcerea contactului empiric, senzorial, cu realitatea înconjurătoare atât de nouă, dar şi capacitatea de a intui în detaliu simbolul universal. El este totodată stilul simbolismului american, curent de extracţie romantică din prima jumătate a secolului XIX, ori al prozatorilor „metafizici" din veacurile precedente care gândeau în imagini, universalizând şi spiritualizând experienţe cotidiene, astfel că literatura lor revela întotdeauna două nivele de sens: unul concret, intuitiv, pentru majoritatea cititorilor şi unul simbolic-metafizic pentru iniţiaţi (mai târziu eseiştii şi teologii americani precum Edward Taylor au transferat această strategie dublă în opera lor).

Stilul retoric intervine în proza melvilliană şi

wolfeană asupra materialelor oferite de reconstituirea detaliată, impresionistă ori dramatică a realităţii (nivelul *sinestezic*, *empiric* al naraţiunii) concentrând în cadrul acestuia nu atât nişte idei-concepte (singurul concept unitar în proza lui Wolfe, bunăoară, este acela al timpului), ci nuclee metaforice şi simbolice rezultate din „prelucrarea" retorică. Traiectul urmat de discursul romanesc este astfel cel de la *imagine* (acţiune) la *simbol*, de la *aparenţă* la *esenţă*, de la *naraţiune* la *fabulă* 15 şi *legendă* în sens wolfean, adică la o structură tematică unitară.

În proza lui Melville tehnica cea mai evidentă este aceea a investirii obiectelor obişnuite, a gesturilor şi evenimentelor narate cu o penumbră emoţională şi cu sugestie simbolică. Astfel sensurile simbolice se insinuează într-o realitate concretă, palpabilă, descrisă cu o mare abundenţă de detalii senzoriale. Lungile capitole de cetologie, cronica amănunţită şi nespectaculoasă a activităţilor diurne ale pescuitului de balene şi prelucrării spermanţetului pe acea veritabilă „uzină" care este baleniera, departe de a fi un „balast" în economia romanului *Moby Dick* (cum crede Van Wyck Brooks) sunt integrate convingător în structura cărţii, şi ele au un rol estetic. Aceste „schiţe grafice", remarcate pentru realismul lor factual încă de primii recenzenţi, constituie nivelul empiric, elementar al naraţiunii, fără de care aceasta ar aluneca în fabulos şi neverosimil. Ele funcţionează retoric, *suspendând neîncrederea cititorului*, oferindu-i o relaţie convingătoare cu realitatea concretă, verificabilă, ca punct de plecare spre marile construcţii simbolice ale lumii-leviatan, şi ale balenierei ca metaforă a lumii sociale. Prin reconstituirea documentar-erudită (scriitorul consultând şi o serie întreagă de tratate şi cărţi de călătorie cu autoritate în domeniul respectiv) a acestui nivel al percepţiei naturaliste, detaliate, prozatorul creează

un suport solid pentru sugestia ideatică, manipulând astfel imaginile concrete încât ele se impregnează de sensuri alegoric-simbolice. Melville rămâne astfel în esenţă un *realist* cu vocaţia contactului viguros, imediat cu realitatea, vocaţie moştenită din familie (latura olandeză a descendenţei sale) şi educată mai târziu în timpul expediţiilor sale în mările sudului, când prozatorul descoperă un amplu fond imagistic primitiv, senzual şi plastic, reluat apoi obsesiv în toate operele sale (leitmotivele sau arhetipurile sunt oceanul, insula taipiană, laguna, reciful, bolta de verdeaţă, pădurea luxuriantă, formele animale, polinezianul chipeş etc.).

Realismul caracterizează de altfel demersul fundamental al scriitorilor americani de la începuturile acestei literaturi, chiar şi al marilor romantici din secolul al XIX-lea. Emerson, bunăoară, vorbeşte despre cele două facultăţi diferenţiate ale imaginaţiei, „cea care cunoaşte caracterul simbolic al lucrurilor, tratându-le ca reprezentative" şi cea care adoptă imaginea concretă, demonstrând că „plăsmuirile gândirii sunt la fel de palpabile şi de obiective pentru poet ca pământul pe care stă ori zidurile caselor din jur". „Cu toate alunecările ei ocazionale în abur metafizic şi nebulozitate, proza eseistică a lui Emerson se păstrează în imediata vecinătate a faptului de viaţă observat, realizând sinteza organică între imagine şi simbol, trup şi idee, afect şi intelect, întocmai ca şi literatura lui Thomas Browne, modelul întregii proze americane a acestei epoci. Considerând poetul un mediator între real şi ideal, Emerson a urmărit programatic cantonarea literaturii sale în zodia unui obiectivism al reprezentării atât de caracteristic şi altor scriitori contemporani lui, precum Poe, Thoreau, Melville sau Whitman.17 Despre Poe, bunăoară, se poate afirma că până şi în scrierile sale metafizice sau onirice este mai obiectiv (mai materialist) decât mulţi romantici ai Europei;

pentru a nu mai vorbi de Thoreau al cărui apetit pentru detaliul fizic, senzorial, ori dorinţa imersiunii în realitate, au devenit caracteristicile esenţiale ale literaturii americane ce l-a urmat, de la Melville la Hemingway, Wolfe sau Kerouac, animată de acest „*complex anteic*”. În ceea ce-l priveşte pe Melville, reprezentările simbolice ale acestuia (cum bine observă şi Camus) sunt mai realiste decât cele ale lui Kafka, bunăoară, căci „întocmai ca artiştii cei mari el îşi construieşte simbolurile pe concret, nu din materia viselor”.18

Dar oricât de important ar fi acest nivel documentar, impresionist al prozei melvilliene, el nu este şi suficient. Naratorii melvillieni, îndeosebi Işmail, refuză să rămână în marginea evenimentelor imediate, a realităţii superficiale; ei au vocaţia prospectărilor în adâncime, a analogilor şi substituţiilor metaforice, a „tropilor furioşi”. Ca atare sunt conduşi în explorarea lumii de o *viziune simbolică* care conferă lucrurilor un sens, dacă nu întotdeauna transcendent, cel puţin figurat, universal şi reprezentativ. Chiar şi cele mai (aparent) terne pasaje de informaţie cetologică deschid numeroase ferestre spre sensuri metaforice de adâncime. Fiindcă, aşa cum înţelege lumea Ahab, „în orice lucru se ascunde un tâlc, căci altminteri lucrurile n-ar avea niciun preţ, iar lumea însăşi n-ar mai fi decât o cifră – goală, numai bună să fie vândută cu carul” (M.D., II, p. 234).

Cele mai multe simboluri provin din metaforizarea şi amplificarea retorică a semnificaţiei unor obiecte comune (saula, capul de balenă, dublonul, acul busolei, pipa, albeaţa balenei etc.); asemenea obiecte sau caracteristici fizice devin semne ale unui sistem de referinţă simbolică, noduri semnificative, *figuri* a căror semnificaţie reprezintă o ruptură (un „ecart”) faţă de limbajul comun. Dar simpla alăturare de asemenea imagini-obiecte (contiguitatea) nu produce sens simbolic; romancierul va trebui, potrivit

observaţiei lui Proust, „să pună două obiecte în raport, atribuind o calitate comună la două senzaţii”, degajându-le astfel „esenţa comună, reunindu-le într-o metaforă, pentru a le sustrage contingentului”. 19 Or proza melvilliană pare să se comporte tocmai în acest fel, accentuând principiul *transformării* faţă de cel al simplei *succesiuni* de evenimente şi imagini, transformând nişte relaţii de *tip metonimic* (potrivit clasificării lui Roman Jakobson), adică relaţii de simplă combinare şi contiguitate, în *relaţii metaforice*, adică relaţii de substituţie semantică. 20 Pe această cale romanele melvilliene prefigurează poetica modernă a naraţiuni, statutul romanului actual care este un roman al „figurilor”, mai mult decât unul al „aventurilor” (Ortega y Gasset).

Procedeele prin care stilul retoric participă substanţial la transformarea relaţiilor metonimice în relaţii metaforice în discursul narativ melvillian sunt multiple. Este vorba mai întâi de o tehnică a *acumulării retorice*, a *enumerării* sau a *catalogului*. Enumerarea de obiecte, fapte, nume, procese, gesturi (nu o dată redundante) constituie după Joseph Warren Beach un procedeu fundamental al prozei moderne. 21 El poate fi identificat şi la prozatori ai secolului XIX (mai ales Balzac sau naturaliştii de mai târziu), precum şi la o serie de romancieri ai acestui veac, de la Proust şi Conrad, la Jules Remains, Michel Butor, Robert Pinget sau Borges; dar el este caracteristic în primul rând literaturii americane (aşa cum constată şi Michel Butor22) reflectând specificul economiei şi civilizaţiei acestei ţări, întemeiate pe multiplicarea alienantă a obiectelor de consum. Inventarierile de obiecte, locuri, procese, au în proza lui Melville atât o funcţie expozitivă, documentară, cât şi una constructivă, de suport al proceselor simbolizării. Un tip specific de *acumulare* este apoi aceea a referinţelor livreşti, eroic-epopeice, care înnobilează subiectul,

conferindu-i virtuţi universale. Ca în următoarea descriere a golfului de la Rio, veritabil imn ditirambic închinat munţilor primordiali:

„Vreme de peste cinci mii cinci sute de ani, acest mare port al Rio-ului, a stat totuşi ascuns între dealuri, necunoscut de către portughezii catolici. Cu secole înainte ca Haydn să fi cântat în faţa împăraţilor şi a regilor, Muniţii-Orgă au cântat acest „Oratoriu al creaţiunii” în faţa Creatorului însuşi… Toţi munţii sunt ca nişte orgi: Alpii şi Himalaya, lanţul Appalachilor şi Uralii, Anzii, Munţii Verzi şi Munţii Albi. Toţi munţii cântă imnuri în veac: Mesia *şi Samson*, Israel *în Eghipet şi* Saul, *Iuda Macabeul şi* Solomon. Înainte ca Tata Noe să-şi fi ancorat arca pe Ararat, voi, insule stâncoase ale Arhipelagului Rio, eraţi ancorate aici, aşa cum vă văd acum, pline de verdeaţă… În imensul vostru amfiteatru s-ar putea înscena învierea şi Judecata de Apoi a tuturor navelor de război din lume, reprezentate prin vase amiral – cele ale galerelor feniciene din Tyr şi Sidon, ca şi cele ale escadrelor regelui Solomon, care porneau în fiece an spre Ofir; de asemenea vasele-amiral ale tuturor flotelor greceşti şi persane care s-au încleştat la Salamina…” (Cojocelul *alb*, II, *p*. 10 – 11).

Proza melvilliană abundă în asemenea enumeraţii şi acumulări surprinzătoare de imagini sau referinţe livreşti, de nume sonore ce pregătesc terenul pentru marile sinteze simbolice. Dar aceste sinteze, cum am văzut, nu se vor produce decât în momentul apropierii metaforice între elementele catalogului, în momentul când descrierea şi enumerarea ce stabilesc doar seriile, posibilele relaţii de vecinătate, fac loc relaţiilor de similitudine şi substituţie metaforică.

Acest proces e facilitat şi de tehnica repetiţiei sau a întăririi retorice („rhetorical reinforcement”) definită astfel de Milton R. Stern: „repetarea unor detalii similare care, prin intensificare cantitativă, devin vehiculul expresiv al

unor idei unificatoare”. 23 În unele romane melvilliene ca *Mardi* sau *Pierre* acest tip de reiterare recapitulativă este însuşi principiul care asigură progresul naraţiunii, conferind prozei aspectul expozitiv-discursiv pe care i-l reproşează R.P. Blackmur (sub termenul de „putative statement” adică proză a „stilului declarativ”). Să remarcăm însă că aceste elemente reluate nu sunt în cele mai multe cazuri redundante, retorice, cum s-ar putea crede, ci funcţionale, ele servind la organizarea discursului narativ, constituind în cadrul lui acele „izotopii” sau ansambluri semantice recursive cu rol omogenizator de care vorbeşte Greimas. Alteori metoda repetiţiei este utilizată de scriitor mai subtil, în scopul izolării (coagulării) unor nuclee de semnificaţie simbolică în fluxul narativ, nuclee ce organizează structura de adâncime, a naraţiuni, îi ritmează desfăşurarea de motive şi idei tematice. După autorii *Teoriei literaturii* acesta ar fi de altfel mecanismul cel mai evident al definirii simbolice: „O imagine poate fi folosită o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistenţă, atât ca prezentare, cât şi ca reprezentare, ea devine simbol sau chiar parte componentă a unui sistem simbolic (sau mitic)”. 24

Repetiţia şi *insistenţa retorică* sunt procedee familiare romanului de tip retoric şi poetic, discursului narativ în general. Deja în 1927 E.M. Forster, bunăoară, dedica un întreg capitol „Schemei şi ritmului” în *Aspecte ale romanului*, definind la un moment dat „ritmul facil în ficţiune” ca „repetiţie plus variaţie”. 23 Studiile mai noi de naratologie (A. J. Greimas, G. Genette, Tzvetan Todorov, Northrop Frye, Cl. Bremond, Robert Scholes, etc.) 25 consideră *repetiţia*, procedeele recursive, drept fundamentale în transcenderea structurii secvenţiale, lineare a naraţiunii, spre o structură nonlineară, ierarhică. După Frye „în orice operă un rol esenţial îl joacă principiul recurenţei, numit ritm când se manifestă în timp şi

configuraţie când se desfăşoară în spaţiu. 27 Dar principiul *repetiţiei* şi al *figurării* au luat, încă în primele romane simbolice (ale lui Poe, Melville, J.-K. Huysmans, Dujardin, Wilde) forme mai complexe decât cele descrise de E.M. Forster; iar în experimentele narative ale acestui veac au contribuit (alături de alte procedee) la tranziţia de la un *limbaj metonimic* la un *limbaj metaforic*. Pentru a lua un singur exemplu, cu valoare de model în proza americană modernă, Gertrude Stein foloseşte în romanul ei de început, *The Making of Americans* (*Geneza americanilor*, 1906 – 1908) tehnica fluxului narativ continuu, necenzurat (de punctuaţia convenţională), crescând monstruos doar în baza unor relaţii de contiguitate, ca în tipul de „afazie" a similitudinii (sau selecţiei) descris de Jakobson. Frazele abundau în verbe active (mai ales la prezent) urmate de ample circumstanţiale sau serii adverbiale asemănătoare celor din proza lui Wolfe. Prozatoarea compara (în *Poezie şi gramatică*) această tehnică a repetiţiei şi derulării debordante cu arta (tot metonimică, după Jakobson) a filmului. Mai târziu, însă, în studiile de „natură statică" din *Tender Buttons* (*Muguri fragili*, 1911), Gertrude Stein adoptă o altă metoda, preferând concentrarea verbală, intensificarea şi repetiţia (refrenul) de elemente nominale de astă dată, pentru a capta „acel ceva care nu este numele lucrului, ei într-un fel lucrul însuşi". Metoda ei devine *metaforică* şi ilustrează pregnant cel de al doilea tip de afazie descris de Jakobson, care supraliciteză similitudinile, seriile imagistice nerelaţionate, fără o sintaxă aparentă. Reconsiderând tradiţia simbolismului poesc sau melvillian, Gertrude Stein a dus experimentul retoric până la ultimele sale consecinţe, obligând proza americană să părăsească „limbajul protector*, referenţial, în favoarea limbajului ce devine obiect în sine, descoperind1 vitalitatea interioară a cuvintelor, sonurile şi ritmurile complicate obţinute prin juxtapunere, acumulare

şi reiterare. 28

În romanul melvillian tehnicile amintite (precum şi amplificarea retorică, hiperbolizarea, contrastul sau paralelismul tematic) conlucrează la degajarea unor *izotopii* (mai exact, *pluri-izotopii*) semantice în discursul narativ, a unei structuri de motive şi teme. Aşa, spre exemplu, prin repetarea insistentă a imagisticii *înghiţirii* şi *devorării* (*Mardi*, *Moby Dick*, *Şarlatanul*) se conturează motivul „vul turismului oribil al lumii", al „canibalismului universal". În această perspectivă, *marea* concentrează în ea toate sensurile temei; ea este insidioasă, amăgitoare, distructivă:

„Gândiţi-vă la viclenia mării, amintiţi-vă cum făpturile ei cele mai temute lunecă sub apă, invizibile de cele mai multe ori», şi mişeleşte ascunse sub cele mai frumoase tonuri azurii. Gândiţi-vă de asemenea la splendoarea şi frumuseţea diavolească a multora dintre1 triburile ei cele mai necruţătoare, precum şi la forma delicată a multor specii de rechini. Gândiţi-vă încă odată la canibalismul universal al mării, ale cărei creaturi se devoră unele pe altele, ducând un război veşnic, de la începutul lumii încoace" (M.D., II, p. 24); în acelaşi timp străină omului, neantropomorfizabilă:

„... o singură clipă de gândire te învaţă că, oricât s-ar lăuda pruncul-om cu ştiinţa şi priceperea lui, şi oricât ar putea acestea să sporească în viitor – totuşi, în vecii vecilor, până-n ceasul Judecăţii de Apoi, marea îl va batjocori şi-l va ucide, prefăcând în pulbere chiar şi cea mai falnică şi mai solidă fregată pe care-ar putea-o construi" (idem, p. 23).

Exploratorul melvillian este astfel avertizat să nu abandoneze definitiv "pământul verde, bun şi atât de docil" de dragul unei aventuri imprevizibile în largul mării şi al cugetului care nasc monştri fără formă, precum uriaşa sepie albă, şi incită instinctele canibalistice. Dar aceste

instincte, într-o formă mai rafinată, caracterizează şi lumea uscatului: „Duceţi-vă în orice sâmbătă seara la halele de carne şi veţi vedea o mulţime de bipezi vii zgâindu-se la lungile şiruri de patrupezi morţi... Canibal? Cine nu e canibal?” Iar în Pierre, *tot* prin repetiţie şi insistenţă retorică se conturează cealaltă faţă a existenţei pe uscat, sub semnul pietrei („semen diabolis”) care o domină cu sterilitatea ei minerală. 29 Intrarea eroului în metropola nordului este însoţită de zdruncinături aspre, „trăsura părând să se rostogolească peste ghiulele de toate calibrele” sau, în limbajul metaforic al lui Pierre (principalul agent transfigurator al acestor peisaje), poate peste „inimile de piatră” ale cetăţenilor decedaţi, ieşite la suprafaţă. Protagonistul e copleşit de prezenţa cvasi-universală a pietrei; metropola nordului e un infern mineral, cu „ziduri de piatră”, „lei de piatră”, „acoperişuri de piatră”, un conglomerat de „cărămizi şi mortar” care „au secrete mai adânci decât lemnul şi cheresteaua” (de aici şi valoarea deosebită a acestei iniţieri în existenţa citadină, piatra fiind sinonimă – ca în unele mitologii primitive ori moderne – cu cunoaşterea sau rezultatul ei 30). Mai târziu acest decor stagnant primeşte dimensiuni cosmice, cu arcuirea „cerului din şapte straturi de piatră” deasupra, susţinut de „pilonul de marmură sinistră ce se înalţă sub bolta pietrificată şi atotcuprinzătoare”. Singurul loc de retragere şi intimitate oferit protagonistului în această ambianţă va fi, semnificativ, Turnul (tot de piatră) al Apostolilor, construit ca adaos la biserica cu acelaşi nume, „un morman ameninţător de cărămizi titanice” înălţat spre fala zeităţilor deşarte ale existenţei citadine.

Dar însuşi eroul va fi supus acestui proces al degradării şi mineralizării (simbolic anticipat de numele său); ca locatar singuratic al turnului de piatră, departe de căldura umană (vezi referirile la modul de încălzire interioară a locuinţei, deja comentate de noi) el evoluează

de la un tip de idealism steril fu altul (piatra este şi simbolul mediator între pământ şi cer, între creaţia umană şi cea divină); de la idealismul adolescentin cu care durează statui de marmură idolilor săi familiali, la idealismul mesianic, militant de mai târziu. Întreg destinul său este definit tot de acelaşi imagism: el este pândit de echilibrul precar al unei structuri de piatră („Stânca Memnon" ori „Stânca terorii") căreia eroul îi sfidează ameninţarea; sau se identifică cu legenda titanului Enceladus pedepsit de zei pentru cutezanţa de a-i fi sfidat, Alegorizând din nou, Pierre vede în aglomerarea întâmplătoare de pietre şi stânci de pe Muntele Desfătării (rebotezat acum Muntele Titanilor) profilul tragic al lui Enceladus, „cu un turban de muşchi pe cap, zvârcolindu-se; mai întorcându-şi încă pieptul neînfricat spre acel munte maiestuos, etern asaltat de el fără izbândă, şi care l-a prăbuşit în jos… părăsindu-l batjocoritor singurătăţii şi urletului său de neputinţă". (Pierre, *p*. 387).

Imagismul pietrei reapare insistent şi în alte opere melvilliene: în capitolul „Timp şi temple" din *Mardi*, pentru a simboliza efortul oamenilor de a supravieţui în monument şi în mit; supravieţuire mai apoi pusă la îndoială într-un impresionant fragment din *Jurnalul călătoriei prin strâmtori* unde Iudeea, teritoriu legendar al vremilor precreştine, devine o simplă acumulare sterilă de mineral, explicând simbolismul omniprezent al pietrei în textele biblice:

„Pietrele Iudeei. Citim mult despre piatră în Scripturi. Monumentele şi memorialele sunt durate din piatră; oamenii sunt ucişi cu pietre; sămânţa metaforică cade în locuri pustii de piatră; aşa că nu e de mirare că Iudeea e o mare acumulare de piatră. Munţi de piatră şi câmpii de piatră; torente de piatră şi drumuri de piatră; văi de piatră şi holde de piatră; cămine de piatră şi morminte de piatră; ochi de piatră şi inimi de piatră. Înaintea ta şi în

urma-ţi numai pietre… În multe locuri s-au făcut eforturi laborioase de a curăţa suprafaţa de pietre; poţi zări mormane de pietre din loc în loc; şi brâuri de piatră de grosime imensă sunt aruncate laolaltă, mai puţin pentru a marca hotare, rit pentru a scoate pietrele din drum. Dar totul în zadar; îndepărtarea unei pietre nu serveşte decât să scoată la iveală pietre şi mai mari dedesubt". 31

Apoi, în *Moby Dick*, chiar Ahab pune în evidenţă referinţa simbolică a turnurilor şi munţilor de piatră: „Culmile munţilor, turnurile şi celelalte lucruri mari şi înalte au întotdeauna ceva egoist…" (M.D., II, p. 236). De aici şi frecvenţa cu care apar în prozele melvilliene imagini ale turnurilor, templelor sau statuilor ruinate (*Mardi*, *Moby Dick*, *Clopotniţa*, *Pierre*), comentând eşecul protagoniştilor prometeici care nesocotesc legăturile cu umanitatea în idealismul agresiv al vocaţiei lor. Adesea aceste imagini catamorfice pot fi citite şi ca o metaforă a castrării ritualice a eroilor, a distrugerii elanului vital, dezorientat. Toate aceste sensuri ale imagisticii minerale se întâlnesc apoi în *Pierre*, loc al recapitulării şi amplificării lor retorice, unde chiar şi poetica implicită sau explicită a romanului recurge la acest tip de metaforă; spre exemplu, atunci când scriitorul justifică necesitatea inconsecvenţei (discontinuităţii) caracterologice, a mobilităţii unui personaj: „Ca o statuie care, înălţată pe un piedestal ce se roteşte, îşi dezvăluie acum o parte, apoi cealaltă; acum faţa, pe urmă spatele sau latura; schimbându-şi mereu şi profilul general; la fel se întâmplă şi cu sufletul statuar al omului, pivotând în jurul său când este întors de mâna Adevărului. Doar minciunile nu se schimbă; nu căutaţi deci neschimbare în Pierre" (p. 378).

Dar în proza lui Melville nu doar imaginile (reprezentările obiectuale), sunt prelucrate retoric pentru a degaja sensuri simbolice, ci şi acţiunile, peisajele, sau întregi scene dramatice ce devin centre ale activităţii

simbolice (adevărate „pay sage etat d'âme" „peisaje, stări sufleteşti", cum le numea Lamartine), retorica izolând imaginile, conferindu-le prin acreţie semantică, sensuri emblematice. Halucinaţiile lui Işmail la cârma vasului (cap. „Cazanele"), magnetizarea acului de busolă de către Ahab, accidentul lui Tashtego (care se prăbuşeşte în capul de balenă în timpul extragerii spermanţetului, trebuind să fie recuperat printr-o veritabilă operaţie de obstetrică) devin un fel de secvenţe sau vignete simbolice în care scena concretă este investită cu sensuri ce depăşesc referinţa imediată, evenimenţială. Astfel, pentru a lua un exemplu tot din *Moby Dick*, simplul act al „împletirii de rogojini" este transformat prin analogii metaforic-retorice într-o parabolă filosofică ce implică principalele concepte ale metafizicii melvilliene: necesitatea, libera voinţă şi întâmplarea:

„Deasupra corăbiei şi mării domnea o atmosferă ciudată de vis, curmată în răstimpuri de pocnetul sec al spatei, încât aveam senzaţia că lucrez la războiul de ţesut al Timpului, eu însumi fiind o suveică manevrată mecanic de Ursitoare. Firele prinse ale urzelii erau supuse unei singure vibraţii, care revenea neschimbată, parcă anume pentru a îngădui împletirea noilor fire cu celelalte. Urzeala asta părea Necesitatea însăşi, iar eu îmi spuneam: iată-mă aici, mânuindu-mi cu propriile-mi degete suveica şi împletindu-mi destinul în această urzeală trainică… Spata asta indiferentă şi dezinvoltă care dă forma definitivă urzelii şi firelor deopotrivă, este de bună seamă Hazardul. Da, Hazardul, Liberul-arbitru şi Necesitatea, câtuşi de puţin incompatibile, se împletesc laolaltă, Urzeala dreaptă a Necesităţii, ce nu poate fi abătută din drumul ei – înseşi vibraţiile ei ritmice tinzând de fapt spre aceasta; Liberul-arbitru încă liber să-şi manevreze suveica printre firele date; şi Hazardul deşi limitat în jocul său de liniile rigide ale Necesităţii, modificat în mişcările-i laterale de către

Liberul-arbitru, şi supus amândurora, Hazardul conduce pe rând şi Necesitatea şi Liberul-arbitru, şi sfârşeşte prin a da formă definitivă întâmplărilor" (M.D., vol. I, p. 323 – 324).

În acest caz extinderea semantică nu se obţine printr-un proces complex de substituţie metaforică, ci printr-unul mai simplu de *analogie alegorică* de tipul „când spun X mă refer şi la (*allos*) Y" 32: „eu însumi fiind o suveică manevrată mecanic de Ursitoare", „spata asta… este de bună seamă Hazardul", „urzeala asta părea Necesitatea însăşi", etc. Pe calea alegoriei scriitorul conferă operaţiunii descrise atât un sens filosofic, cât şi unul estetic, *de* vreme ce această pagină poate fi citită şi ca un compendiu de poetica *formei în* care ţesătura desemnează opera artistică (aşa că în doctrinele orientale – vezi termenul sanscrit, „sutra", identic latinescului „sutura") iar „Hazardul conduce pe rând şi Necesitatea şi Liberul-arbitru* (adică inspiraţia) „şi sfârşeşte prin a da formă definitivă întâmplărilor".

Literatura americană a secolului XIX, moştenitoare a unei mai vechi tradiţii puritane, admiratoare a alegoriilor lui Bunyan sau Spenser, recurge adesea la acest tip de identificare a fiecărui element al unei scene cu un concept sau o valoare metafizică ori morală –, adică la tehnica vignetei alegorice, a emblemei sau a parabolei. Dar aceeaşi literatură, urmând sugestiile teoretice ale şcolii romantice, germane sau engleze, descoperea un tip superior de gândire figurativă, cea *simbolică*, explorativă şi nu expozitivă cum era alegorismul. Prin contribuţiile lui Heinrich Meyer, Goethe, Schelling (aceştia preluând antinomia simbolic – schematic din filosofia lui Kant), Coleridge, opoziţia *alegorie-simbol* devenise esenţială în doctrina romantică. În majoritatea cazurilor alegoria era desconsiderată prin comparaţie cu simbolul ca fiind retorică, arbitrară, convenţională, utilitară, „plină de

spirit”, tranzitivă (sensul desemnat este explicit, direct), statică şi finită; în vreme ce *simbolul* este natural, motivat, laconic, condensat, intuitiv, având o relaţie indirectă cu „oglinda spiritului*, intranzitiv, indicibil, infinit, producţie semantică neîntreruptă, realitate vie. Sau, ca să-l citǎm pe Goethe:

„Alegoria transformă fenomenul în concept, conceptul în imagine, dar într-o asemenea manieră *încât* conceptul rămâne prezent mereu în imagine, conţinut acolo în întregime şi exprimat de ea. Simbolica transformă fenomenul în idee, ideea în imagine, dar în aşa fel încât ideea rămâne mereu infinit de activă şi inaccesibilă în imagine şi, chiar exprimată în toate limbile, indicibilă”. 33

Ceva mai târziu K.W.F. Solger avea să reconsidere această opoziţie defavorabilă alegoriei, relevând avantajele şi limitele ambelor tipuri de semne: „Simbolul are marele avantaj de-a putea figura totul ca prezenţă sensibilă… Dar alegoria are avantaje infinite pentru o gândire mai adâncă. Ea poate sesiza obiectul real ca idee pură fără să-l piardă din vedere ca obiect”. 34

Literatura americană nu a opus niciodată atât de categoric alegoria şi simbolul. Proza lui Melville, bunăoară, oscilează între cele două tipuri de figurare (la fel ca şi modelele sale, Hawthorne şi Dante); uneori Melville pare chiar a ignora distincţia între ele, folosind (ca şi Goethe în scrierile de tinereţe) termenul de „alegorie u şi pentru simbolism. Dar în ansamblu romanele sale evoluează dinspre alegorie spre simbolism dinamic, preferând în locul identificărilor alegorice sau emblematice (de tipul celor practicate de prozatorii barocului – vezi *Emblemele* lui Philip Quarles, bunăoară) tehnica acretivă a sensului simbolic în care relaţiile nu se mai pot urmări de la element la element, scena întreagă fiind o metaforă dinamică, cu sensul în expansiune, o activitate permanentă de identificare şi substituţie metaforică şi nu o configurare

de analogii statice.

O serie de asemenea scene îşi extind1 simbolismul lor asupra întregii naraţiuni, anticipând şi rezumând sensurile esenţiale ale fabulei, comportându-se deci ca un fel de „mise an abîme”: ele sunt „istorii” rezumative ale naraţiunii, exemple de simbolism intern al romanului, dezvăluind sensurile lui fundamentale. Este cazul numeroaselor forme de *anticipare* şi *prevestire* în *Moby Dick*: profeţii, previziuni şi prognoze rostite de diferite personaje (şi ignorate de narator ori de Ahab); seria „gamurilor”, adică a întâlnirilor reale şi simbolice dintre baleniera „Pequod” şi alte vase, fiecare cu povestea ei profetică; ori frecventele descrieri metaforice ale unor elemente de ambianţă, cum este aceea a hanului „La jetul de balenă” din debutul romanului, reproducând prin arhitectura sa interioară anatomia unei balene – anticipare a călătoriei viitoare a naratorului prin labirintul lumii-leviatan şi înghiţirea simbolică a echipajului – Iona de către monstrul marin. Acest tip de simbolism anticipator (discutat şi de E.M. Forster în cap. *Profeţia* 35*,* deşi criticul înţelege prin acest termen noţiunea mai vagă de „ton al vocii” care ne divulgă atitudinea scriitorului faţă de lumea sa) se subsumează şi el *procedeelor retorice* fiind un mod de a produce realitatea prin discurs, de a dezvălui şi „pedala” pe temă (ca să folosim terminologia lui B. Tomaşevski).

Dar există şi un alt tip de *mise en abîme* descris de Jean Ricardou36 în care aceste scene simbolice, microistorii rezumative sunt pulverizate, fragmentele lor împrăştiate pe tot parcursul naraţiunii, imaginile şi simbolurile ce le alcătuiesc trebuind să fie descoperite şi reunificate în actul lecturii. Astfel poate fi reconstituit retrospectiv motivul tematic al *sicriului* ca unul din traiectele simbolice ale romanului ce-i revelează sensul global. În *Moby Dick* există numeroase referiri la sicriu,

dric şi barcă funebră, claustrare sau îngropare: hangiul amintitului han la care opresc toţi marinarii de pe baleniere se numeşte Peter Coffin, vasul „Pequod” este descris ca un „dric” sumbru, Queequeg se decide la un moment dat să-şi comande un sicriu care însă îşi modifică curând utilizarea, devenind barcă de salvare şi în această calitate îl recuperează pe Işmail – singurul supravieţuitor al romanului – din vortexul final; balena însăşi este văzută de un membru al echipajului ca un dric ameninţător, etc. Astfel sicriul şi imaginile înrudite organizează o amplă reţea de sensuri simbolice, a cărei ambivalenţă (sensuri funeste alături de altele benefice, salvatoare) dramatizează caracterul deschis, dialectic al expediţiei în căutarea balenei, proximitatea vieţii şi morţii în călătoria explorativă (acel „complex al lui Caron” atribuit de Bachelard tuturor expediţiilor marine 37).

Prin recurenţa unor asemenea motive simbolice, intensificate retoric, naraţiunea melvilliană nu mai este lineară, o simplă suprafaţă, devenind volum (*volumen*) în sens etimologic, invitând lectura să ţină seama de aventura imaginilor (cuvintelor) în textul global, de structura labirintică a cărţii deschisă unor multiple interpretări (adică parcursuri care urmăresc dezvoltarea unui anume complex simbolic).

Calea urmată de stilul retoric-figurativ în proza lui Thomas Wolfe este asemănătoare. Astfel nivelul elementar al romanelor sale, mai cu seamă al celor predominant autobiografice, este constituit de evocarea intens lirica a „urzelii” de imagini senzoriale ce rezultă dintr-o experienţă rememorată proustian, reprezentare nostalgică a universului fizic („the world-body”). Wolfe e un prodigios poet al simţurilor, cu o memorie neobişnuită caracterizată, după propria-i mărturisire:

„Într-un grad fără precedent de intensitatea impresiilor senzoriale, de capacitatea de a evoca şi restitui

miresmele, sunetele, culorile, formele şi impresia tactilă a lucrurilor cu o concreteţe vie. Memoria mea lucra zi şi noapte, într-un mod pe care nu-l puteam la început nici stăvili, nici stăpâni, potopindu-mi nechemată mintea cu un flux carnavalesc de imagini strălucitoare, cu milioanele de forme şi alcătuiri ale vieţii pe care o trăisem, şi care era propria-mi Americă". 38

Această memorie se remarca şi prin capacitatea de a stabili asociaţii adânci între detaliile de Viaţă retrăite, de a alcătui sinteze (sinestezii) neaşteptate, neomiţând niciun amănunt conjunctura! niciun) detaliu ce se întâmplase să însoţească evenimentul evocat. De aici şi tehnica rememorării totale la care scriitorul recurge prin temperament şi vocaţie (şi mai puţin sub influenţa lui Proust sau Joyce) şi datorită căreia orice detaliu, oricât de nesemnificativ aparent, este angajat în fluxul aluvionar al naraţiunii. Dar această tehnică ce năzuieşte să refacă întreaga „geografie" a timpului, „clima tinereţii sale, locul, structura şi viaţa din care a purces" (*Urzeala şi* stânca p. 213) este pândită de riscul proliferării „ca un cancer" a naraţiunii: autorul şi eroii săi artişti sunt prinşi deopotrivă în „reţeaua gigantică a rememorării torenţiale" de care nu se pot elibera decât după epuizarea materiei sedimentate în memorie (deci practic nici după încheierea aparentă a unui ciclu de opere).

Rememorarea totală este animată de iluzia (mitul) dominării timpului prin *reîntoarcerea în urmă* (vezi-Mircea Eliade 39) care reface contactul cu starea primordială, armonioasă, recuperează cunoaşterea iniţială. De aici şi tonul jubilant al acestor reconstituiri şi redescoperiri ale „climei" luxuriante a copilăriei şi adolescenţei, numeroasele pagini impresioniste, rapsodice ce elogiază poezia simţurilor, a mirosurilor, culorilor, mâncărurilor, priveliştilor infinite ale lumii. Tot atunci, însă „tehnica rememorării îşi recunoaşte eşecul parţial, neputinţa

recuperării totale, a reîntoarcerii depline „în spaţiu şi culoare şi timp”, adică „acasă”, de unde şi insinuarea celuilalt ton, dramatic-nostalgic, ce devine dominant în romanele de maturitate.

Dar literatura lui Wolfe nu se opreşte la acest stadiu al reconstituirii amorfe care ar risca să copleşească cititorul cu uriaşele sale materii aluvionare. Pentru scriitor memoria afectivă este doar impulsul iniţial al recuperării literare a realităţii: ea intermediază contactul cu lumea fizică, supusă degradării temporale – şi, pentru aceea niciodată recuperabilă cu adevărat – dar deschide „uşi” spre o realitate mai profundă, spre reconstituirea nu doar a timpului individual, ci şi a *timpului colectiv*, a *istoriei* şi *mitului*. Evocarea impresionistă este prelucrată retoric prin aceleaşi procedee ca în proza lui Melville: insistenţa şi intensificarea retorică, hiperbolizarea, repetiţia, acumularea de detalii (catalogul). Am văzut, bunăoară, că proza wolfeană recurge adesea la tehnica aditivă, enumeraţi vă –, la colaj sau la catalogul de nume, obiecte, evenimente, specifice unui roman panoramic, unui epos modern. Din aceleaşi motive prozatorul utilizează constant procedeul repetiţiei şi insistenţei retorice, reluând numeroase imagini şi sintagme verbale în *refren*, chiar cu riscul transformării lor în clişee şi stereotipii stilistice. Dar, aşa cum constată şi Malcolm Cowley 40, ele par a îndeplini rolul formulelor repetitive (recitative) din eposul antic ori poezia bardică, conferind prozei lui Wolfe un caracter oral, de povestire pură.

Pe de altă parte, aceste imagini recurente şi formule migratoare în textul romanului structurează urzeala simbolică care omogenizează discursul narativ. Întrucât imaginile-metaforă sunt mai abil dispersate în proza lui Wolfe decât în aceea a lui Melville, identificarea şi reunirea lor într-o structură este în mai mare măsură rodul „prelucrării” retorice a nivelului elementar al naraţiunii.

Sensurile simbolice se insinuează treptat în povestire pe căile retorice amintite, creând o tensiune („suspense”) semantică ce vine să potenţeze tensiunea narativă deja existentă, ca în fragmentul următor ce descrie atmosfera târgului american de provincie, în care se trezesc hidoasele pasiunii ale răzbunării rasiste:

„Puţin după ora două în dimineaţa următoare, fu trezit de bătăile unui clopot. Era clopotul pentru incendii de la Primărie, şi bătea alarma – o bătaie hotărâtă, iute, cum nu mai auzise până atunci. Vestind primejdia cu bronzul său, răsunând în liniştea amorţită a zăpezii, avea acea calitate a urgenţei şi ameninţării pe care nu i-o mai cunoscuse. Sări din pat şi se repezi la fereastră ca să zărească pata sângerie şi semnificativă pe cer. Dar nu era vorba de niciun foc. Chiar înainte de a arunca privirea pe fereastră, acele bătăi funeste îi întipăriră în minte vestea că alarma nu suna pentru foc. Era o limbă sălbatică şi brutală care chema orăşelul la acţiune, avertizând lumea împotriva unei primejdii – secretă, tenebroasă, mai mare decât focul şi potopul” (*Urzeala şi stânca*, p. 135).

Pasajul atrage atenţia discret asupra caracterului simbolic-metafizic al întregului capitol, „Copil şi tigru”, unul din cele mai impresionante fragmente din proza lui Wolfe, dramatizând în termenii simbolismului blakean (de unde şi titlul) izbucnirea oarbă, distructivă, a pasiunilor neguroase din sufletul uman, revolta bezmetică a negrului Dick Prosser împotriva umilinţelor anterioare şi sacrificarea lui punitivă de către comunitatea provincială trezită la instincte bestiale.

Alteori sensurile simbolice sunt izolate în pasaje lirice-concentrate, ca acele *prozopoeme* ce deschid majoritatea romanelor şi care convoacă principalele motive tematice şi ideatice ale naraţiunii la modul metaforic.

Prozopoemul ce deschide *Priveşte, înger, către casă*,

atrage atenţia asupra unor asemenea teme simbolice ca aceea a exilului în viaţă (prin părăsirea armonioasei condiţii prenatale), a solitudinii şi căutării telemahice a tatălui, a conflictului dintre iluzie şi realitate, a pierderii limbajului mitic iniţial, a căutării explorative a sensurilor lumii etc.

…„O piatră, o frunză, o uşă neaflată; despre o piatră, o frunză, o poartă. Şi despre toate chipurile uitate.

Goi şi solitari venirăm în exil. În pântecul ei umbros n-am cunoscut chipul mamei noastre; din temniţa făpturii ei venirăm în închisoarea neîmpărtăşită şi de nespus a acestui pământ.

Care din noi şi-a cunoscut fratele? Care din noi a iscodit inima părintelui său? Care din noi n-a rămas pururi un ferecat? Care din noi nu-i pururi străin şi însingurat?

O, irosire a trecerilor, în labirinturile încinse pierdut, printre stelele sclipitoare pe această ostenită şi stinsă zgură de pământ, rătăcit! Reamintindu-ne fără cuvânt, noi iscodim marea limbă uitată, capătul pierdut al potecii spre cer, o piatră, o frunză, o uşă ne aflată. Unde, când?

O, rătăcit şi de vânt jelit, duh, întoarnă-ţi paşii”.

Asemenea uverturi ale romanelor anunţă, ca în proza lui Joyce, principalele teme ale cărţii încă de la prima pagină. Temele sunt implicate în imagini-semne, aparent banale, dar care vor puncta toate momentele semnificative ale naraţiunii, fiind reluate mereu în refren, până ce romanul devine „aventura* acestor semne în textul global. Examinând1 doar primul motiv al prozopoemului de mai sus, vom putea reconstitui în romanele wolfiene aventura simbolică a tripletei! *piatră-frunză-uşă* (preluată, se pare, din *Preludiul* lui Wordsworth: „un copac, o piatră, o frunză veştejită”; subordonată temei fundamentale a acestor naraţiuni, tema călătoriei şi explorării simbolice a lumii.

Astfel *piatra*, imagine tutelară ca şi în proza lui Melville, este mai întâi simbol al unei intrări secrete,

tăinuind calea spre un tărâm al esenţelor („N-am să ridic nicio piatră în munţi, n-am să găsesc nicio uşă în vreun oraş), punte de legătură între condiţia terestră şi aceea celestă, între real şi ideal. Ea simbolizează totodată muntele durabil, sustras eroziunii temporale, care închide orăşelul Altamont într-un cerc aparent inexpugnabil, izolator, dar şi efortul daedalic al artistului de a evada din labirintul timpului şi locului (Oliver Gant este cioplitor în piatră). Piatra circumscrie în egală măsură realitatea târgului de provincie (vezi şi numele său) şi cea a metropolei nordului („stânca legendară" din visele nostalgice ale protagoniştilor), convocându-i metaforic pe eroi la un efort de *cunoaştere*. În fine, piatra este materialul în care artiştii wolfieni încearcă să-şi fixeze urmele trecerii lor pe pământ, să se ridice la condiţia creatorului iluminat, plăsmuitor al „îngerului de piatră" – ideal ambiguu, cu chip timp, al supravieţuirii prin artă, al desprinderii din existenţa terestră.

Ca şi piatra, frunza este metaforă a călătoriei explorative, a intrării secrete spre un univers dincolo de realitatea imediată („El bâjbâia după tărâmul fără de uşă al fabulosului, acea ţară infinită şi fermecată care se deschidea undeva sub o frunză sau o piatră*), dar ea desemnează şi realitatea terestră a schimbărilor ciclice a anotimpurilor (naturale şi umane), curgerea timpului ca într-o clepsidră, căreia eroii nu i se pot sustrage. În sfârşit, *uşa* (neaflată) are aceeaşi mobilitate semantică: ea indică calea de acces spre tărâmul pierdut al esenţelor şi al existenţei prenatale (în sens platonician), calea de întoarcere spre trecutul îngropat în memorie, posibilitatea evadării în ideal şi în imaginaţia autotelică a artistului wolfeean, dar şi posibilitatea comuniunii sociale, a participării la viaţa colectivă (ca atunci când protagoniştii pornesc în expediţii febrile de descoperirea. unor uşi care să-i introducă în intimitatea altor vieţi, să-i salveze de la

solitudine); toate aceste sensuri şi posibilităţi fiind însă, fireşte, compromise de insuccesul explorărilor întreprinse de eroi, mereu ocoliţi de aceste imagini-semne ale unei lumi superioare.

Tripla imagine simbolică analizată mai sus, departe de a rămâne un simplu refren liric-retoric, funcţionează ca un element structurau t, integrator al unei constelaţii de sensuri şi planuri narative. Ea este invocată de cel puţin douăzeci de ori în primul roman, revenind şi în celelalte cărţi ale lui Wolfe, punctând cele mai importante momente iniţiatice ale eroului. Un atare procedeu are avantaje indiscutabile asupra analogismului alegoric ori imagismului abstract prezent uneori şi în proza wolfeană. Căci, aşa cum remarcă şi Bachelard, „Ce concret devine totul în lumea sufletului când un obiect, o simplă uşă vine să reprezinte imaginile ezitării, tentaţiei „dorinţei, intimităţii, liberei întâmpinări şi ale respectului" 41. Să observăm şi faptul că această tripletă simbolică devine chiar o metaforă *a textului*, divulgând modalităţile de constituire ale acestuia: căci uşile secrete căutate de autor şi protagonişti, dimpreună cu „marea limbă uitată", sunt deschiderile textului spre sensurile esenţiale, spre o structură profundă, spre propria sa poetică.

Se pot reconstitui şi multe alte configuraţii imagistice în proza lui Wolfe, la fel de bogate în sensuri, de la simbolul „casei", „fluviului" şi „îngerului", la perechile „fluviu-timp", „urzeala-stânca", ce definesc încă din titlu întregi naraţiuni. *Urzeala şi stânca*, de pildă, se află în întregime sub semnul acestor două imagini simbolice tutelare ce dramatizează conflictul între două lumi opuse, reunite în temperamentul şi moştenirea spirituală a protagonistului: lumea sudului letargic, provincial, prins în urzeala propriei istorii, dominat de arhetipul maternităţii (Frye observă că şi în literatura lui Joyce „urzeala" este asociată arhetipului feminin, penelopian* voinţei ce nu

cunoaşte oprelişti în curgerea ei ca un fluviu, forţei afirmative dar nu şi formative42); şi lumea nordului, a metropolei labirintice, a „stâncilor călătoare” (ca la Joyce), dominată de arhetipul tatălui (chiar prin absenţă, eroul căutând în continuare urmele trecerii părintelui său prin marele oraş).

c) Aceste noduri simbolice nu acţionează izolat, ele fuzionează tot prin intervenţia retoricii figurative (care îşi redescoperă sensul ei original, etimologic, de principiu „figurativ”, adică structurant, formator, ordonator), desfăşurând o structură integratoare de idei şi teme. Joseph Warren Beach, de pildă, rezumă întreaga proză timpurie a lui Wolfe sub semnul a trei căutări simbolice: a unui tată, a unei uşi şi a cuvântului uitat.43 Ele însă se subordonează la rându-le unei structuri tematice mai profunde, unui veritabil „Weltanschauung” constituit prin interacţiunea unor complexe metaforice. Astfel putem descoperi motivele unei teorii vitaliste, inspirată de Wells, a unei metafizici a existenţei prenatale şi postnatale, de natură platoniciană, a unei filosofii dialectice a timpului şi schimbării, motive discutate deja în cea mai mare parte de exegeţii lui Wolfe. 44 Aici însă ne interesează modul în care ele sunt conturate cu ajutorul retoricii figurative, care astfel îşi îndeplineşte cea de a treia funcţie (şi cea mai importantă) de *principiu organizator al formei*, *de principiu structurant*.

Această funcţie poate fi studiată încă în romanul de debut al cărui titlu şi subtitlu (*Priveşte*, *înger*, *către casă*, *Istorie a unei vieţi îngropate*) dezvăluie pe rând tema cosmic-metafizică (inspirată de Milton) şi tema „interioară” urmărite de scriitor. Ambele, susţinute retoric şi metaforic, reprezintă forme ale mişcării dinspre naraţiunea empirică, autobiografică, spre naraţiunea epopeică, o mişcare dublă, cum va explica prozatorul într-o scrisoare:

„Mişcarea în afară descrie efortul unui copil,

adolescent şi tânăr, spre eliberare, libertate şi singurătate în noi teritorii… Mişcarea în jos este constituită dintr-o permanentă forare în viaţa îngropată a unui grup de oameni, şi ea descrie curba ciclică a vieţii unei familii – geneza, uniunea, decăderea şi disoluţia” 43.

Ponderea o deţine totuşi „mişcarea în afară”, iniţiatică şi epopeică: prin variatele procedee ale retoricii (amplificare eroică, hiperbolizare, retorică simbolică) personajelor li se confecţionează roluri mitic-arhetipale, de exponenţi şi exploratori ai culturii americane. În *Timp şi fluviu* această temă câştigă un spaţiu mai amplu, stilul retoric participând la configurarea unei întregi reţele de sensuri simbolice: călătoria lui George Webber spre Europa e pusă sub semnul călătoriei lui Iason în căutarea „linii de aur” (a tradiţiei pierdute). Mai apoi eroul se reîntoarce în America pentru a restabili, ca un veritabil An teu, contactul salvator cu pământul său natal.

Modelul unei astfel de structurări retoric-simbolice exista deja în naraţiunile melvilliene, a căror construcţie şi structură de adâncime este de natură retorică şi poetică (metaforică), iar nu compoziţional-dramatică. Ea se bazează, cum am văzut, pe procesul dinamic al degajării sensurilor simbolice (imaginile, evenimentele narative fiind constrânse să-şi găsească sensuri transcendente), pe recurenţa, alternanţa şi jocul acestor simboluri în structura în mişcare a romanelor. Cum remarcă şi David Lodge, romanul modern „compensând slăbirea unităţii şi structurii narative, recurge la alte moduri de organizare estetică – spre exemplu la imitarea unor modele literare, ori a unor arhetipuri mitice; sau la repetiţia cu variaţiuni a motivelor, imaginilor, simboluri] or, tehnică adesea numită, ritm „leitmotiv sau, formă spaţială 46 Dar poeticianul englez nu acordă suficientă importanţă procedeelor retorice în organizarea acestei „forme spaţiale”. În schimb Walter E. Bezanson descrie structura operelor melvilliene

ca o structură vie, mobilă, cu o „activitate genetică fără oprire, dând impresia unei serii infinite de mişcări morfice şi amorfice” (structurante *şi destructurante*, am spune noi) în care „retorica se preschimbă în simbolism, simbolismul în structură, ca apoi totul să se dizolve şi procesul să purceadă de la capăt”. 47

În cele ce urmează vom urmări tocmai acest proces dinamic al structurării şi destructurării sensurilor simbolice la care participă stilul retoric şi care face ca proza lui Melville şi Wolfe să ilustreze o complicată dialectică evolutivă, o producţie semantică niciodată încheiată. Vom urmări, deci, modul în care interpretarea simbolistă se întâlneşte în opera acestor scriitori cu *antisimbolismul* (*antialegorismul*) şi *realismul fenomenologic*; cum retorica (stilul retoric) însăşi îşi recunoaşte limitele în tentativa de descifrare a sensurilor lumii şi de organizare a lor într-o structură, degenerând în parodie, clişeu verbal şi comedie antiretorică. Retorica figurativă îşi va divulga caracterul dialectic, natura dublă (expresivă şi formativă – vezi sensurile etimonului grecesc *eiro* – producând evenimentul verbal cu virtuţi înnoitoare, dar subordonându-l apoi unui cod de convenţii) rolul ei fiind în definitiv acela de a genera o activitate semantică neîntrerupta, o mişcare permanentă în text.

3. SIMBOL ROMANTIC VS. SIMBOL DINAMIC. SIMBOLISM ŞI ANTISIMBOLISM

Melville prefigurează filosofia modernă a reflectării simbolice pe două căi: 1. prin evidenţierea caracterului „deschis*, dinamic, „ambiguu” (polisemantic sau chiar indecidabil) al simbolului, legând procesul semnificării simbolice de *relativismul percepţiei*; *2*. prin refuzul exerciţiului alegorizant şi simbolizant practicat de personajele sale, în virtutea „*inscrutabilităţii*” şi *opacităţii* realităţii empirice care nu se mai deschide, aşadar, unor sensuri transcendente, ci rămâne un conglomerat de

imagini-semn, o *imanenţă*.

Atitudinea înnoitoare a lui Melville în acest domeniu este cu, atât mai semnificativă ou cât ea se afirmă împotriva unei estetici romantice a simbolismului adânc fixată în conştiinţa literară a „Renaşterii americane" din secolul al XIX-lea. Astfel viziunea de tip romantic devenise congenitală spiritului american al „Renaşteri" prin asimilarea a două tradiţii puternice: *tradiţia alegorică* (Spenser, Bunyan, Browne, Milton, Rabelais, Swift, dar cu rădăcini mai vechi în *Confesiunile* Sf. Augustin, Dante sau literatura medievală a „misterelor", „moralităţilor", şi romanţurilor) şi *tradiţia simbolismului* de esenţă romantică (Blake, Coleridge, Carlyle, Goethe, Richter, Hoffman, Tieck etc.). Imaginaţia alegorică şi-a găsit în America (mai ales în provinciile Noii Anglii) un teren fertil în viziunea puritană, maniheistă a lumii, încă de la primii întemeietori ăi culturii literare scrise (William Bradford, Cotton Mather, Anne Bradstreet, Michael Wiggleworth, Jonathan Edwards, cu toţii emuli ai lui Bunyan). Caracterele şi comportamentele, spaţiul şi timpul naraţiunii erau investite cu valorii emblematice, ele deveneau simboluri alegorice, pe baza unei elementare mişcări de translaţie analogică dinspre lumea fizică spre lumea spiritului. Cum arată şi Yvor Winters, doctrina predestinării, de esenţă calvină, dominantă în mentalitatea americanilor de după Revoluţie, transformase mintea umană într-un fel de „maşină alegorică", iar literatura într-o funcţie eminamente instructivă moralizatoare, în care „fiecare gest uman... fiecare eveniment natural, chiar şi cel mai nesemnificativ, devine semn al unei alegorii". 48 Din aceleaşi motive, scriitorii americani recurseseră la forma romanţului medieval (de tipul unui Roman *de la Rose*) care le oferea o maşinărie alegorică destul evoluată, perfecţionată în continuare de scriitori alegorici şi parabolici precum Hawthorne, autor al unor „mistere

scrise cu cerneală invizibilă”, după expresia lui Poe (de altfel Hawthorne recunoştea fără ezitare: „Nu pot niciodată separa ideea de simbolul în care se manifestă”; mărturisirea dezvăluie accentul preferenţial pe care prozatorul. îl punea pe idee şi manifestarea ei „simbolică”, în dauna formelor concrete «caracteristică. a exerciţiului alegoric).

Pe de altă parte imaginaţia simbolică de tip romantic fusese asimilată şi teoretizată pe larg, în cursul secolului XIX, mai ales de reprezentanţii curentului „transcendentalist” (Emerson, Thoreau, William Ellery Channing, Margaret Puller) potrivit celor trei principii fundamentale:

a) paralelismul adânc între lumea materiei şi a spiritului: „Nu doar operele sunt emblematice; şi lucrurile sunt emblematice. Fiecare lucru natural este simbol al unui fapt spiritual. Fiecare manifestare a naturii corespunde unei stări a spiritului, şi această stare nu poate fi descrisă decât prezentând acea manifestare a naturii ca imagine a ei” – Emerson, *Natura*, 1849.

b) credinţa într-o realitate transcendentă, esenţială, dincolo de aparenţe. Tot în eseul *Natura*, prima operă emersoniană fundamentală, citim: „Cred în existenţa lumii materiale ca expresie a lumii spirituale sau reale”, teză evident de natură neoplatoniciană. Iar în capitolul IV, „Limba”, ni se înfăţişează alte trei teze înrudite: „Cuvintele sunt semne ale realităţilor naturale; faptele naturale sunt simboluri ale faptelor spirituale; Natura este simbolul spiritului.

c) Principalul instrument al interpretării lumii şi constituirii ei ca univers artistic este *metafora organică*. Cele trei teze din capitolul „Limba” sunt şi propunerile lui Emerson pentru o nouă teorie a limbajului poetic, ce oscilează încă între o estetică romantică, transcendentaliste, şi o estetică modernă care nu mai

priveşte cu vuitul doar ca „emblemă” a unei realităţi spirituale, – ci (mai ales) ca „semn al faptelor naturale”, o imagine productivă de sensuri multiple, adesea contradictorii. Dar Emerson nu renunţă la principiul *organicităţii*, în buna tradiţie a doctrinei romantice europene (germane sau engleze49); ca atare el consideră *metafora organică* o formă superioară de mediere între straturile experienţei, de unificare a nivelelor cunoaşterii, un centru mobil, constitutiv al viziunii şi formei poetice. Prin metafora organică şi simbol opera literară, născută dintr-un sentiment al contradicţiilor aparent ireconciliabile, aspiră la conştiinţa armoniei infinite; *sintetismul* şi *organicitatea* simbolului fac din acesta o sinecdocă a întregului univers: „Nu există în natură fapt care să nu poarte întregul spirit al naturii”; „întregul sistem al lucrurilor este reprezentat într-o particulă”…

Melville pare a urma fidel această viziune simbolizantă cel puţin la începutul carierei sale, când naraţiunile lui dezvăluie elemente ale unei concepţii transcendentaliste; se confirmă astfel (măcar parţial) teza lui Lewis Mumford după care „în esenţă toţi romancierii americani sunt transcendentalişti. Scena este pentru ei un simbol. Ei n-aveau răbdare s-o descrie; îi arătau interes doar în măsura în care aceasta le divulga o realitate mai importantă. Chiar şi Poe, care persiflase gruparea de la Concord, era un Transcendentalist imaginativ”. 50 Astfel în *Mardi* Melville îşi propunea să exploreze „esenţa lucrurilor, misterul ce zace dedesubt, dincolo de aparenţe”. Iar în *Moby Dick* părea să reafirme prin Ahab unele principii ale simbolismului transcendental:

„O, Natură! O, suflet omenesc! sunteţi deopotrivă prinse în lanţurile unei analogii, cu neputinţă de exprimat în cuvinte! Niciun atom, fie el cât de mărunt, nu se mişcă şi nu trăieşte în cuprinsul materiei, fără a-şi avea replica vicleană în cuget”. (M.D., II, p. 74).

Şi:

„Află omule, că toate lucrurile vizibile nu-s decât nişte măşti de mucava. Dar în fiece întâmplare – în fiece faptă vie, de netăgăduit – ceva necunoscut, însă iraţional, îşi arată faţa înapoia măştii necugetătoare. Dacă omul vrea să lovească, trebuie să lovească prin mască! Cum ar putea prizonierul să evadeze altfel decât spărgând zidul? Pentru mine balena albă este un astfel de zid, ce se înalţă drept în faţa mea. Câteodată îmi spun că dincolo nu-i nimic. Dar asta mă irită, mă aţâţă şi mai mult, văd în ea o forţă revoltătoare, minată de o răutate impenetrabilă. Urăsc mai ales acea răutate impenetrabilă, şi fie că balena e purtătoarea, sau chiar principala întruchipare a acestei forţe „îmi voi stinge ura în sângele ei”. (M.D., 1, p. 251 – 252).

Dar acest tip de simbolism analogic şi alegorizant este curând părăsit de Melville (deja şi în *Moby Dick* el aparţine exclusiv eroului, nu şi scriitorului) în favoarea unui simbolism relativist, contradictoriu, decurgând din percepţia sa naturalistă, nu transcendentală. Relaţiile lui Melville cu transcendentalismul au fost de la început destul de tensionate, scriitorul introducând operele sale dese parodii ale preceptelor şi limbajului transcendentalist, mai ales emersonian. Iar în *Pierre*, pe lângă o ironie transparentă la adresa Clubului Transcendental („Clubul Urquhartian pentru extinderea Imediată a Limitelor Tuturor Cunoştinţelor, Atât Umane, cât şi Divine”) citim şi următorul pasaj: „Zică ce vor voi poeţii, Natura nu e propria ei interpretă graţioasă, ci doar furnizoarea acelui alfabet viclean, prin care, selectând şi combinând după pofta sa, fiecare om citeşte propria sa lecţie potrivit cu dispoziţia şi inteligenţa sa”. P. 383 – 384).

Melville respinge tocmai relaţia de similaritate şi identitate ce stă la baza exerciţiului alegoric, prin care un fapt natural devine simbol al unei realităţi superioare,

transcendente. El amendează, în virtutea unei viziuni realist-fenomenologice, axioma lui Ahab că „în orice lucru se ascunde un tâlc, căci altminteri lucrurile n-ar avea niciun preţ, iar lumea însăşi n-ar fi decât o cifră goală”; sensul simbolic nu este aprioric, el este creat de privitor în actul percepţiei, şi rezultă din contextul natural şi istoric în care se stabileşte relaţia dintre obiect şi subiectul contemplator. Lectura simbolică a realităţii are un caracter subiectiv, aproximativ: iată de ce nimeni nu poate cerceta lumea prin intermediari, prin emisari ce îi vor aduce în chip fatal mărturii contradictorii (aşa cum se întâmplă cu regele jDonjalolo, din *Mardi*, condamnat să nu părăsească palatul şi defileul în care este sechestrat). „Adevărul sălăşluieşte în fântânile sale, la care fiecare trebuie să se adape singur”.

Simbolismului organic, transcendentalist, Melville îi opune treptat, un simbolism relativist, fenomenologic: semnificaţia simbolică este intuită şi creată de privitor în actul percepţiei, dar niciun privitor nu poate percepe şi actualiza toate sensurile unui lucru. Astfel fiecare interpretare este doar o aproximare incompletă a unei realităţi semantice mult mai bogate; numai o *perspectivă omniscientă* ar putea descifra toate sensurile lumii, dar această perspectivă îi este refuzată deopotrivă naratorului (autorului), cât şi personajelor sale. În locul ei scriitorul preferă *perspectiva multiplă*, *diversificată*, pluralismul viziunilor” şi punctelor de vedere, anticipând astfel perspectivismul şi relativismul reprezentării în romanul modern. Percepţia simbolică devine aşadar o activitate continuă, o aventură a mai multor exploratori (adesea aflaţi în dezacord) în căutarea sensurilor lumii, ea este identificată cu călătoria, şi nu cu contemplaţia statică.

Deşi Melville recurge adesea la metaforă oglinzii care, în proza lui Hawthorne bunăoară, este principala cale de acces spre lumea esenţelor transcendentale (o cale

a alegoriei), el îi conferă un alt sens, insistând asupra *narcisismului periculos* implicit în această metaforă. Atracţia mării, a râului, a ochiului de apă ca o oglindă, este explicată încă din primul capitol al romanului *Moby Dick* prin conţinutul lor aparent transcendent. Căci „noi vedem aceeaşi imagine în toate râurile şi oceanele. E imaginea insesizabilei năluci a vieţii, şi cheia a tot ce ni se întâmplă" (p. 28). Numai că, în loc de a descoperi această cheie spre lumea idealităţii, protagoniştii lui Melville nu zăresc în oglinda apei decât propria lor imagine reflectată, ademenindu-i la o contopire sinucigaşă cu ea. Mai târziu, într-un capitol revelator, *Dublonul*, moneda de aur fixată de Ahab pe catarg ca răsplată pentru cel ce va recunoaşte primul Balena Albă, devine metafora aceleiaşi oglinzi mistificatoare a lumii, ce-i arată fiecăruia nu sensurile ei ascunse, ci propriul său chip: „acest ban rotund de aur, nu e decât un simbol al şi mai rotundului glob care, aidoma unei oglinzi fermecate, îi pune fiecărui om în faţă propriu-i eu misterios" (vol. II, p. 236). Ca atare Ahab nu se va citi decât pe sine în semnele alegorice ale monedei: „Turnul acesta semeţ e Ahab; vulcanul acesta e Ahab; pasărea aceasta vitează, neînduplecată şi triumfătoare e tot Ahăb, toţi aceştia sunt Ahab". Fără a cădea în acelaşi solipsism total şi vanitos, şi celelalte personaje ce defilează prin faţa monedei, o tălmăcesc în felul lor, potrivit firii şi preocupărilor fiecăruia, ca în cele din urmă Pip, cu mintea rătăcită în urma naufragiului său în oceanul nesfârşit (în *oglindă*), să rezume această dramă a – percepţiei simbolice cu înţelepciunea misterioasă a unui nebun shakespearian: „Eu mă uit, tu te uiţi, el se uită, noi ne uităm, voi vă uitaţi, ei se uită... Dublonul acesta-i buricul corăbiei! Iar dumnealor ard de nerăbdare să-l smulgă! Dar dacă-ţi smulgi buricul, ce te-aşteaptă?" (p. 241 – 242).

Pip profetizează astfel catastrofa finală a corăbiei, catastrofa imaginaţiei alegorice şi transcendentale. Căci

Ahab, care nu poate rezista tentaţiei transcendentaliste de a spaime oglinda omfalică a realităţii, de a trece dincolo de „măştile de mucava” ale lucrurilor în căutarea unui arierplan al esenţelor simbolice, reuşeşte doar să producă un cataclism marin, o revoltă a apelor oglinzii care îl vor înghiţi dimpreună cu celelalte elemente ale realităţii sale aparente. Işmail este singurul supravieţuitor al romanului tocmai deoarece, într-o altă scenă crucială (cap. XXXIV, „Omul de pe catarg”), reuşeşte să se sustragă tentaţiei sinucigaşe de „a lua misteriosul ocean de la picioarele sale drept o icoană a sufletului adânc, albastru şi fără fund, care umple deopotrivă omenirea şi natura” şi a se arunca în el din dorinţa contopirii panteiste cu elementele.

Pentru Ahab misterul incomprehensibil al vieţii este dramatizat de o altă oglindă opacă, *balena albă*, sinecdocă a mării nedeterminare şi a spaţiului necuprins. Dar tentativele sale de interpretare alegorică şi unilaterală a balenei eşuează atâta vreme cât ele nu ţin seamă de caracterul dinamic, proteic al acestei imagini-arhetip, de activitatea ei semantică neîntreruptă. Balena, formă „guliverizată” a simbolismului îngurgitării, a *forţei* naturale sau sociale *gigantice*, este prin definiţie ambivalentă: fapt ilustrat ironic şi de contrarietatea majorităţii interpretărilor critice de care a beneficiat până acum acest simbol romanesc: citit pe rând ca o alegorie a inocenţei creaţiunii, a fecundităţii seminale (Marius Bewley), ori dimpotrivă a leviatanului social şi existenţial ce sterilizează (castrează) şi reprimă libertatea de acţiune a Id-ului-Ahab (Henry A. Murray); ca simbol al divinităţii benefice (Lawrance Thompson, H. Bruce Franklin), ori dimpotrivă al divinităţii punitive, malefice (Don Geiger), al conştiinţei puritane restrictive (Tyrus Hillway) sau al societăţii organizate care oprimă spiritul uman (Percy Boyton).

Asemenea tălmăciri limitate ale simbolului tutelar din *Moby Dick* ignoră avertismentele cărţii, intuiţiile mai realiste ale lui Işmail privind natura contradictorie (indecidabilă, chiar) a balenei albe, care refuză să se dezvăluie interpretărilor de tip alegoric ori descifrărilor raţionaliste, sistematizatoare. Tentat la început de definiţiile confortabile, de „clasificarea elementelor constitutive ale unui adevărat haos", mimând pedanteria ştiinţifică, taxonomică (inventând sisteme de descriere a balenelor după modelul ştiinţelor exacte, cantitative, ori a bibliologiei), Işmail va trebui să recunoască în cele din urmă că „poţi ş-o diseci după voie, n-ai să pătrunzi mai jos de piele"; că măsurătorile minuţioase ale scheletului fosilă nu vor putea dezvălui anatomia vie, misterioasă, a balenei-lume, eşuând în ridicol. Operaţia de *desfoliere treptată a esenţei* (prin desprinderea succesivă a foilor de pe bulbul unei plante – metafora preferată a lui Melville pentru definirea procesului cognitiv, mai ales cel de tip raţionalist) riscă să distrugă fiinţa realităţii. Căci, cum mărturiseşte Melville: „Simt că am ajuns la ultima frunză a bulbului şi că în curând floarea se va ofili"; sau în *Pierre*: „Cu mari strădanii săpăm în interiorul piramidei; prin bâjbâieli groteşti ajungem în încăperea centrală; cu bucurie spionăm din ochi sarcofagul; dar ridicăm lespedea – şi nimeni nu se află înăuntru – atât de tulburător, de gol şi de vast e sufletul omenesc".

Intuind aşadar că, în cuvintele unui comentator modern, „a analiza un simbol pe cale intelectuală înseamnă a desfolia o ceapă pentru a găsi ceapa; or simbolul nu va putea fi înţeles prin reducţia progresivă la ceea ce el nu este..." 51, Işmail adoptă treptat perspectiva dialectică a observatorului care asimilează toate punctele de vedere, toate unghiurile interpretative, fără a-i atribui vreunuia valoare absolută, într-un efort de a transforma actul cunoaşterii într-o aventură continuă, îmbrăţişând

multiplicitatea de sensuri a realităţii. Ca sinecdocă a acestei realităţi nedeterminate şi neţărmurite, Balena albă va deveni pentru el simbol al tuturor lucrurilor, o totalitate *semnificativă* ireductibilă, cum ne lasă să înţelegem celebra meditaţie retorică a lui Işmail despre „Albeaţa balenei”. Aici naratorul alcătuieşte o paradigmă completă a sensurilor simbolice (emoţionale) ale culorii alb, aşa cum au fost ele consacrate de o gândire alegorică milenară (îmbogăţite şi de intuiţiile eroului). În enumerarea analogiilor şi asociaţiilor simbolice se observă mai întâi o dispunere dihotomică în funcţie de sensurile faste sau nefaste („diurne” sau „nocturne”, în terminologia lui Jean Chevalier52) ale culorii alb în conştiinţa Simbolică a lumii; dar curând, prin acumularea prodigioasă de noi referinţe simbolice, simpla ambivalenţă (*duplicitate*) semantică a culorii în cauză este depăşită. În pasajul final:

„Dar de ce este ea... atât simbolul cel mai grăitor al spiritualităţii, ba chiar însuşi vălul Dumnezeului creştin, cât şi principiul activ al unor lucruri care-i înspăimântă în cel mai înalt grad pe oameni? Nu cumva pentru că, prin însuşi caracterul ei indefinisabil, prefigurează vidul şi vastitatea necruţătoare a universului, înjunghiindu-ne astfel pe la spate cu gândul nimicitor al neantului, tocmai atunci când contemplăm adâncurile albe ale căii lactee? Sau poate pentru că, în esenţă, albul nu e atât o culoare, cât absenţa oricărei culori vizibile, şi în acelaşi timp amestecul tuturor culorilor?” (M.D., vol. I, p. 296 – 297).

procesiunea infinită de sensuri antinomice conduce dincolo de interpretarea de tip romantic, maniheist (dualist) a realităţii, spre o interpretare dialectică, procesuală, în care albul proliferează sensuri până la dispariţia oricărei semnificaţii rezumabile, devenind simbol al simbolului reverberând în gol. Melville intuieşte exact acest proces atunci când îl ilustrează printr-un peisaj acoperit de omăt care, deşi „plin de sensuri”, ajunge o

„albeaţă mută”, „incolorul tuturor culorilor”.

Sunt implicate aici două descoperiri fundamentale ale scriitorului: *aceea a productivităţii semantice nelimitate a simbolului modern, plurivoc prin definiţie* (nu univoc sau doar echivoc, ambivalent, ca în poetica romantică); *posibilitatea ca această producţie de sensuri să ducă în aceeaşi măsură la opacizarea semnificaţiei, simbolul* comentându-*se pe sine, atrăgând atenţia asupra suportului său material ca fiind singura realitate recognoscibilă*. Prin aceste concluzii Melville anticipează filosofia modernă a simbolului precum şi teoriile privind constituirea discursului literar. Să observăm, de pildă, că în proza melvilliană simbolul (metafora) nu se mai conformează (decât rareori) principiului aristotelic al transferului sinecdotic de sens, ori principiului romantic al asociaţiei şi analogiei intuitive. Între cei doi termeni implicaţi în activitatea metaforică (vehiculul sau „permutantul metaforic” şi „conţinutul”) se stabilesc relaţii complexe de identificare (contopire) dar şi de disociere, prezenţa simultană a asemănării şi diferenţei accentuând energia productivă a metaforei. Simbolul melvillian evidenţiază astfel o mişcare internă continuă, „o lege spontană a generării, un mod original şi o tendinţă a expresiei care este mai mult decât o simplă înregistrare a ceva dat iniţial în categoriile fixe ale existenţei”, ca toate *formele simbolice* definite de Ernst Cassirer.53 Mecanismul prin care iau naştere asemenea „forme simbolice” nu mai este doar acela al substituţiei semantice, al relaţiei logice între doi termeni (ca în alegorie); ele implică procese mult mai subtile de întrepătrundere continuă a Sensurilor, de circulaţie liberă prin toate straturile realităţii convocate şi unificate de simbol, de mişcare şi explorare permanentă.

Simbolurile melvilliene relevă şi ele un asemenea *dinamism* semantic şi explorativ, acţionând într-un proces

al „reflectării circulare”, cum îl numeşte Milton R. Stern, ce „purcede de la particular la idee, transformând simbolismul într-o activitate reflexivă a descoperirii şi nu a echivalării”. 54 Melville preia sugestia emersoniană după care imaginile şi cuvintele sunt „semne”, dar acordă mai multă libertate manifestării lor *contextuale*, sensului lor angajat în text. Ca atare simbolurile lui nu pot fi citite „in vitro”, ci numai în mişcarea contextelor, „in vivo”, a treia axă a interpretării simbolice fiind, cum arată şi Ricardou 55, textul însuşi care declanşează o funcţie importantă a simbolurilor, anume aceea a interpenetrării lor, a *rezonanţei*: metafora nu rămâne „inocentă”, stabilă, ci intră în vibraţie simpatetica cu semnele învecinate, iradiază noi sensuri ce violentează tiparele iniţiale. S-ar putea spune chiar că naraţiunile melvilliene ilustrează un stadiu incipient al procesului „textualizării” descris de R. Barthes, J. Derrida sau Julia Kristeva. Ele pun în evidenţă polisemia infinită a semnelor, productivitatea textului, dar şi opacitatea lui de „scriere albă” care îşi dejoacă sistematic conotaţiile, înlocuind modelul linear, secvenţial, cu un model dinamic, în reţea deschisă. Astfel, *Moby Dick* ne apare şi ca o dramatizare a procesului simbolizării însuşi, a constituirii textului romanesc, cartea iradiind dintr-o singură imagine tutelară pentru a îmbrăţişa apoi toate sensurile lumii. Balena/ albă a fost pe drept cuvânt citită şi ca o imensă metaforă a scrisului56 (cu albeaţa ei nedeterminată, întreruptă de enigmatice scrieri şi hieroglife): de unde şi tentativa şerio-corni că a lui Işmail de a clasifica balenele după sistemul bibliografic („in-folio”, „în octavo*, „in quarto”), mărturisire a funcţiei auctoriale pe care şi-o asumă încă de la prima propoziţie („Spuneţi-mi Işmail… *) sau a identităţii subtile între textul lumii şi textul cărţii întrunite în acest arhetip „guliverizat”. al înghiţirii *şi expulzării transformatoare*, balena albă.

Dar orice simbol se află, cum arată şi Tudor Vianu,

într-o solidaritate activă cu suportul său material (imaginea, reprezentarea): „solidaritatea semnului artistic cu semnificaţia lui este atât de strânsă încât nu putem altera pe unul fără să n-o alterăm şi pe cealaltă... Semnificaţia simbolului artistic stă în el, este contopită cu el, şi nu poate fi înregistrată decât prin el.5? în cazul, nostru, balena albă înainte de a fi un centru simbolic activ, este o realitate fizică copleşitoare, suficientă sieşi. Imaginaţia alegorizantă a eroilor melvillieni este mereu contrariată de realitatea vie, empirică, negând orice transcendenţă, a balenei albe: „balena, ca orice lucruri uriaşe, arată o falsă frunte lumii comune*; ea are „fizionomia unui Sfinx”; faţa ei „este o tabula rasa”, un ecran alb ce mistifică. Chiar şi Ahab presimte acest adevăr atunci când se îndoieşte că dincolo de „masca ei de carton” s-ar putea să mai fie ceva, „corabia* sufletului său izbindu-se de contraforturile imensei ei frunţi ce s-ar putea să nu conţină inteligenţă (excluzând astfel posibilitatea unei adversităţi şi maliţii deliberate a balenei faţă de om, care să justifice răzbunarea lui Ahab). Dar ca orice transcendentalist, Ahab are nevoie de o imagine concretă a răului pe care să o asalteze. Drama sa este în cele din urmă drama unui transcendentalist deziluzionat care interpretează lumea după chipul şi asemănarea sa, simplificând şi alegorizând nepermis, atribuind balenei personalitatea antropomorfică de care are nevoie militantismul său cal

scan incomplet, lipsa pag. 300-432